الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
– بـــاتنة –

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الثغري و مولدياته

(دراسة أسلوبية)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي القديم

إعداد الطالب:
عبد العزيز قيبوج

إشراف الدكتور:
عيسى مـــدور

السنة الجامعية: 1429– 1430هــ/ 2008– 2009م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
بـــاتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الثغري و مولدياته

(دراسة أسلوبية)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي القديم

إعداد الطالب:
عبد العزيز قيبوج

إشراف الدكتور:
عيسى مدور

لجنـــــة المنـــــاقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. محمد منصوري	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د. عيسى مـــدور	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د. محمد حجازي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
د. نوار بوحلاسة	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: / 1429- 1430هـــ 2008- 2009م


بسم الله الرحمن الرحيم

مــــــقدمــــــــــة

مرّ الأدب المغربي القديم منذ الفتح الإسلامي بمراحل كثيرة، بداية بمرحلة النشوء ثم تدرّج نحو النهضة والازدهار ليبلغ درجة من النضج والتميز بداية من عصر الموحدين وصولا إلى الدولة الزيانية التي أظهرت منذ تأسيسها عناية كبيرة بالعلوم الآداب، ونبغ فيها الكثير من الأعلام في شتى المجالات الأدبية والتاريخية والدينية.

و الظاهر أن الأدب الزياني في حاجة إلى المزيد من الدراسات تكشف ملامح الإبداع ومظاهر التجديد فيه، وتبرز القيم الحضارية والثقافية لتلك المرحلة من تاريخنا القديم.

ومن الظواهر الأدبية التي شاعت في تلك المرحلة وحظيت بعناية المهتمين بالمجال الأدبي، ظاهرة شعر **المولديات** أو **الميلاديات**، وهي قصائد في المديح النبوي تنشد بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وكان الحكام الزيانيون يقيمون احتفالات كبيرة في تلك المناسبة، يتنافس فيها الشعراء بتشجيع من الحكام، فكانت هذه المناسبة بمثابة مهرجان أدبي يُظهِر فيه الشعراء قدراتهم الأدبية في مدح النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، ومدح السلطان الحاكم، وقد برز في هذا الفن- في العهد الزياني- الكثير من الشعراء من أمثال السلطان أبي حمو موسى الثاني، وأبي عبد الله محمد بن أبي جمعة التلاليسي، ويحي بن خلدون، ومحمد بن يوسف الثغري التلمساني.

إن شعر المولديات بما يحتويه من مضامين دينية، ومواضيع وثيقة الصلة بالنصوص القرآنية والسيرة النبوية، يسهم في إبراز القيّم الدينية والثقافية للمجتمع، فالقصائد المولدية لا تعدّ نصوصا شعرية فحسب، بل تمثل ظاهرة ثقافية ثرية من شأنها تنبيه الأجيال لإدراك ماضيها الثقافي وتراثها الأصيل.

بعد اطلاعي على ديوان الثغري التلمساني، لاحظت أن معظم القصائد جاءت في شكل مولديات نظمها الشاعر بمناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي، فبدأ اهتمامي بهذا الفن وحددت موضوع بحثي بعنوان: **الثغري ومولدياته (دراسة أسلوبية).**

لقي الثغري بعض الاهتمام من طرف الدارسين، منها الجهود التي قام بها محقق الديوان الدكتور نوار بوحلاسة الذي قدم تعريفا مطولا بسيرة الثغري وحياته في مقدمة الديوان الذي حققّه، وكتب الدكتور عبد الله حمادي فصلا عن شعر المولديات وظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في كتابه (دراسات في الأدب المغربي القديم)، بالإضافة إلى ما ورد عن الثغري وشعره في

كتاب (تاريخ الأدب الجزائري) لمحمد الطمّار، ومقال لعبد الملك مرتاض نشره بمجلة الأصالة، بعنوان: (حركة الشعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمو الزياني)، ورسالة دكتوراه بعنوان (بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي) لمحمد زلاقي، ورغم أهمية هذه الدراسات إلا أنها لم تتناول جميع مولديات الثغري وفق منهج نقدي معاصر، لذلك رأيت من الضروري تخصيص دراسة لمولديات الثغري أسعى من خلالها إلى إخضاع النص المولدي لدراسة نقدية وفق المنهج الأسلوبي لتحقيق قدر من الموضوعية والدقة العلمية، من خلال التركيز على النص ذاته.

والظاهر أن النصوص الأدبية القديمة في حاجة إلى دراسات تتم وفق المناهج النقدية المعاصرة بهدف استنطاق المكونات اللغوية للنصوص للوصول إلى أبعادها الفنية والجمالية، والسؤال المركزي الذي أحاول الإجابة عنه هو: كيف يشكل الشاعر أدواته اللغوية لتعبر عن أفكاره وخياله؟، وما أسعى إليه- استنادا إلى المنهج الأسلوبي- هو تحديد الأبنية اللغوية التي يركز عليها الشاعر في بناء شعره، وبيان مدى عدوله عن الأنساق التعبيرية في صورتها العادية، والكشف عن قدرة الشاعر على استخدام الأدوات اللغوية التي يحقق بها الأبعاد الفنية والجمالية لشعره.

عرضت هذه الدراسة وفق خطة اشتملت على مدخل وثلاثة فصول. ففي المدخل حاولت التعريف بفن المولديات في اللغة والاصطلاح، والبحث في علاقة هذا الفن بفنون أخرى تتقاطع معه في الشكل والمضمون، وهذه الفنون هي؛ المديح النبوي البديعيات والتصوف. والحديث عن المولديات تطلّب البحث في تاريخ بداية الاحتفال بالمولد النبوي ومظاهره بالمشرق والمغرب، ثم قدمت لمحة عن سيرة الثغري، عرّفت من خلالها بحياته الاجتماعية والثقافية، وأبرزت مدى اهتمامه بفن المولديات، كما تطرقت إلى عناصر المولدية وموضوعاتها.

أما الفصل الأول فبحثت فيه المستوى الصوتي للمولديات، بدأت هذا الفصل بتوطئة أبرزت فيه أهمية الصوت ودوره في التنغيم الشعري، إذ يعد الصوت عنصرا أساسا في بناء الموسيقى وتشكيل الإيقاع، ثم درست الموسيقى الخارجية للمولديات التي تتجلى في خيارات الشاعر على مستوى البحور الشعرية وما يتصل بها من زحافات وعلل، ونوعية حروف القافية، فهذه العناصر أسهمت في بناء الموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار للنص المولدي. وانتقلت بعد ذلك إلى الموسيقي الداخلية من خلال دراسة نماذج من الأصوات اللغوية من حيث الجهر والهمس، والصوائت والصوامت، وإبراز دورها في تشكيل الإيقاع وعلاقة ذلك بالحالة النفسية

للشاعر.كما تطرقت إلى موسيقى الكلمات وتجلت هذه الأخيرة في أنواع بديعية منها (الجناس، الترديد، التصدير، التصريع، التكرار)، وسعى البحث إلى إبراز دور هذه الألــوان البديعيــة في تنويع الإيقاع وتكثيفه داخل القصيدة.

وخصصت الفصل الثاني للحديث عن المستوى التركيبي، درست فيه العبارات والجمل من حيث الخبر والإنشاء، وحاولت خلالها البحث في طبيعة الجمل الخبرية المؤكــدة والمنفيّــة، وبيان الأغراض البلاغية الناجمة عنها، وبعد ذلك درست الإنشاء الطلبي من حيث الصيغ الأثيرة عند الشاعر، والكشف عن دلالاتها وأغراضها البلاغية. كما تطرقت إلى البنية التركيبيــة مــن خلال دراسة التقديم والتأخير والاعتراض قصد الوقوف على الخصائص التركيبية للنص، وتحديد الصيغ التي يقدم فيها الشاعر تجربته الشعرية، والبحث في المقاصد الدلالية التي تحققها.

وتناول الفصل الثالث المستوى الدلالي من خلال البحث في بنــاء الصــورة، بــدأت بالحديث عن مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا، وبيان المصادر التي يستقي منــها الشــاعر صوره، ثم درست الصورة التشبيهية من حيث مفهومها ونوعية طرفيها، أما الصورة الاستعارية فتناولتها من جانب المفهوم النقدي، ثم تطرقت إلى النوع الاستعاري النحوي الذي يتعلق بموقع اللفظ المستعار بين عناصر الجملة، وختمت هذا الفصل ببيان البعد الدلالي للاستعارة وإبــراز دورها في أداء المعنى وتوضيح الدلالة عن طريق التشخيص والتجسيم.

وقد حاولت أن أنتهج المنهج الأسلوبي في إبراز الخصائص التعبيرية للنص المولدي عند الثغري، واستعنت في ذلك ببعض الأدوات الإجرائية لتكون الدراسة أكثر دقة، فاعتمدت على الإحصاء في تحديد الظواهر الأسلوبية وبيان نسب تواترها، كما استعنت بالوصف والتحليــل أثناء دراسة التعابير اللغوية وبيان قيّمها الفنية والجمالية.

وقد واجهت بعض الصعوبات أثناء إنجاز هذا البحث لعل أبرزها قلة المصادر والمراجع التي تتناول الثغري التلمساني، وقد حاولت تجاوز هذه العقبة من خــلال اســتخلاص بعــض جوانب سيرة الشاعر من شعره. كما واجهت بعض الصعوبة في تطبيق المنهج الأسلوبي نظــرا لتعدد المدارس الأسلوبية واختلاف طرق تطبيقها، وتجنبا للوقوع في مزالق منهجية اعتمــدت نظام توصيف مستويات النص الصوتية، والتركيبية، والدلالية.

استعنت في إنجاز هذا البحث بمصادر ومراجع متنوعة منها: (نفح الطيب مــن غصــن الأندلس الرطيب) للمقّري، و(تاريخ الأدب الجزائري) لمحمد الطمّار، و(العمدة) لابن رشــيق

و(دلائل الإعجاز في علم المعاني) لعبد القاهر الجرجاني، و(مفهوم الشعر عند نقــاد المغــرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين) لبديعة الخرّازي، و(الصورة الفنيــة في التــراث النقدي والبلاغي عند العرب) لجابر عصفور.

وبعد لا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني لأستاذي المشرف الدكتور: عيسى مدور الذي أفادني كثيرا بنصائحه القيّمة وتوجيهاته السديدة في انجــاز هــذا البحث.

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى كل من قدم لي يد العون والمساعدة من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة باتنة، وكذلك القــائمين علــى مكتبة المعهد.

اللـــــــــه الموفـــــــــق.

مــــــــدخــــــــل

أولا: المولديات مفهوما وتاريخا.

1- مفهوم المولديات.

2- علاقة المولديات بالفنون الأخرى.

3- تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي.

ثانيا: الثغري التلمساني وفن المولديات.

1 - حياة الثغري التلمساني.

2 - مولدياته.

أولا: المولديّات مفهوما وتاريخا:

1- مفهوم المولديات:

يعدّ الشعر منذ القديم ديوان العرب، والحقيقة أن هذه المقولة- على إيجازها- تنطوي على الكثير من الدقة والموضوعية، فقد عكس الشعر الحياة العربية بمختلف صورها وأشكالها، ورغم طابعه الذاتي الفردي فهو يمثّل الذاكرة الجماعية للأمة، وظل على مرّ العصور يجسد نبض الحياة وتطلعات الأمة وآمالها وكذا آلامها وإخفاقاتها.

وتلوّن الشعر- عبر تاريخ الأمة الطويل الحافل بالأحداث- بمختلف مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، واستطاع أن يستوعب هذا الزخم الحضاري المثقل بالأحداث والمشاعر والأحاسيس، وحتى يساير تفاصيل الحياة تنوعت مضامينه وتعددت أشكاله لتنسجم مع روح العصر ومظاهر البيئة التي ينبثق منها، فظهرت عبر العصور ألوان شعرية كثيرة صنّفها النقاد تصنيفات مختلفة؛ منها ما ارتبط اسمه بالمضامين والأغراض كالمديح والفخر والهجاء والوصف، ومنها ما استمد اسمه من شكله اللغوي والبلاغي كالبديعيات، وبعضها ارتبط اسمه بالأشكال العروضية كالموشحات، وهناك أنواع شعرية اشتق اسمها من المناسبة التي تنظم فيها كالعيديات والمولديات، فالمولديات هي قصائد تنشد بمناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف.

للتعريف بشعر المولديات أحاول البحث في معنى كلمة (مولديات)، وتتبع مدلولها اللغوي والاصطلاحي.

لم تشر المعاجم إلى مفهوم المولديات بشكل محدد، وكل ما تناولته كان حول معنى الكلمة واشتقاقاتها، فيذكر صاحب لسان العرب أن" مولد الرجل وقت ولاده، ومولده الموضع الذي ولد فيه، وميلاد الرجل اسم الوقت الذي ولد فيه"[1]، والمولد مصدر جمعه موالد، بمعنى موضع الولادة أو وقتها[2]، وجاء في الموسوعة العربية:" مولد النبي...احتفال سنوي بذكرى النبي (صلى الله عليه وسلم) في الثاني عشر من شهر ربيع الأول، وهو تقليد قديم يرجع إلى القرن الرابع للهجرة، توسع فيه الفاطميون كثيرا، وأضفوا عليه مظاهر الجلال والعظمة، ثم اتخذ

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين ، لسان العرب المحيط، مادة (ولد)، دار الجيل الجديد، بيروت، 1988م، ج6، ص 980، 981.

[2] ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 25، 1986م، ص918.

صورا شتى في مختلف البلاد الإسلامية على مرّ التاريخ، من أهم مظاهره قراءة السيرة النبوية الشريفة وحلقات الذكر"[1].

فالمولدية هي ما يقرأ ليلة المولد من سيرة نبوية وأذكار وأشعار، وهذا ما يؤكده شوقي ضيف في قوله: "... فالمولديات هي قصائد في المديح النبوي تنشد ليلة المولد النبوي، ففي بداية الحفل يبدأ المنشدون بأمداح المصطفي، وبمكفرات ترغب في الإقلاع عن الآثام، يخرجون في ذلك من فن إلى فن، ومن أسلوب إلى أسلوب، ويأتون من ذلك بما تطرب له النفوس وترتاح إلى سماعه الآذان "[2]، ويُظهر الشاعر في المولدية تقصيره في أداء واجباته الدينية ، ويذكر عيوبه وزلاّته المشينة وكثرة ذنوبه في الدنيا، مناجيا الله بصدق وخوف مستعطفا إياه طالبا منه التوبة والمغفرة، وينتقل بعد ذلك إلى مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) طامعا في وساطته، راجيا شفاعته يوم القيامة، ثم يخلص إلى مدح السلطان الحاكم الذي يرجع إليه الفضل في إقامة مراسيم الاحتفال بليلة المولد.

2- علاقة المولديات بالفنون الأخرى:

المولديات نوع من الشعر الديني وعند الحديث عن علاقتها بالفنون الأخرى، ينبغي الحديث عن فنون شعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بهذا الفن، ولعل أهم هذه الفنون هي المديح النبوي، البديعيات، والتصوف.

أ- المولديات والمديح النبوي:

شغف المسلمون في مشارق الأرض و مغاربها بسيرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، ومنذ أرسل وبعث وهو مهوى أفئدتهم، يمدحونه ويتغنون بمحبته، ومناقبه، ومعجزاته، ويتوسلون به إلى ربّهم، ويتشفّعون به مؤمنين بأنه المثل الأعلى في الورع والتقوى، فمدحه شعراء كثيرون في حياته وبعد وفاته في المشرق والمغرب على حد سواء[3]. وقُبيل ظهور فن المولديات في المغرب شاع فن المديح النبوي بشكل واسع، فقد سجل الغبريني في كتابه (عنوان الدراية) الكثير من القصائد في المديح النبوي خلال القرن السابع الهجري نذكر منها:

---

[1] الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل، بيروت، ط3، 2001م، ج4، ص2385.

[2] د شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات " الجزائر، المغرب الأقصى، موريطانيا، السودان"، دار المعارف القاهرة، ط1، 1990م، ص 211.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص475.

مطلع قصيدة للشاطبي* يقول فيها:

جعلتُ كتابَ ربِّي لي بضاعةْ　　　فكيفَ أخافُ فقرًا أو إضاعةْ

وأعددتُ القناعةَ رأسَ مالـــي　　　وهل شيءٌ أعزُّ من القناعـــةْ [1]

ومن هؤلاء أيضا القلعي** الذي يقول في مطلع مدحة نبوية :

من أجلِ أن بانُوا فؤادُكَ مغرمُ　　　وقلبكَ خفـــاقٌ ودمعُـــكَ يسجمُ

وما ذاكَ إلاَّ أنَّ جسمَكَ منجِدٌ　　　وقلبكَ معْ من سارَ في الركبِ متهمُ[2]

وكذلك الغساني*** في قوله:

لكلِ نبيّ دعوةٌ مـــستجابـــةٌ　　　وسيّـــدهم طرًا خبَّـــاها لأمَّتهْ

إلى يوم لا يغني عن المرءِ منطقٌ　　　فصيحٌ ولا يدلي البليغُ بحجَّتـــهْ [3]

ويشير محمد الطمار إلى انتشار الشعر الديني بمختلف أنواعه في عهد بني زيان، في قوله :"ظهرت المدائح ثم المولديات التي سنّها بنو زيان اقتداء ببني العزفي، فقيلـــت في هـــذه وتلـــك القصـــائد الطوال"[4]، وكثر الشعراء الذين برعوا في ميدان المدائح النبوية، منهم الشاعر أبو عبد الله محمد بن أبي بكر العطار الذي جمع مدائحه في كتاب (درر الدّرر)، يقول في إحداها:

أنوارُ أحـــمد حسنُـــها يتلألأ　　　المصطفي بحلى الكمالِ يملأ

الشمسُ تخجلُ وهو منها أضوأ　　　النّـــورُ منه مقسّمٌ ومـــجزّأ [5]

فهذه النماذج تبرز ازدهار فن المديح النبوي بالمغرب في القرن السابع الهجري، وهو القرن الذي سبق انتشار شعر المولديات. وتكمن أوجه التشابه بين الفنين في المضمون، ففـــي كليهمـــا

* الشاطبي: هو أبو عبد الله محمد بن صالح بن أحمد من أهل شاطبة بالأندلس، رحل إلى بجاية وكان من قضاتها وخطبائها، (ت699هـ)، ينظر: أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: رابح بونار، الشـــركة الوطنيـــة للنشـــر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م، ص104.

[1] الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد ، عنوان الدراية ، ص104.

** القلعي: هو أبو عبد الله محمد بن الحسين من قلعة بني حماد، أحد مشاهير اللغة والأدب في القرنين السابع الهجـــري (ت 673هـــ)، ينظـــر الغبريني: عنوان الدراية، ص94.

[2] الغبريني: عنوان الدراية ، ص95 .

***الغساني: هو أبو سعيد عبد المنعم الغساني الجزائري، من قضاة بجاية وأدبائها في القرن السابع الهجري (ت بعد 670هـ)، ينظـــر: الغـــبريني، عنوان الدراية، ص 123.

[3] الغبريني: عنوان الدراية ، ص124.

[4] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية، للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص 206 .

[5] نفسه، ص206.

إشادة بفضائل النبي (صلى الله عليه وسلم) وسرد لمعجزاته وتشوّق لزيارة قبره. أمـــا الاخــتلاف بينهما فيظهر في ارتباط المولدية بذكرى المولد، والإشادة بتلك الليلة المباركة، وغالبا ما يتحـــول الشاعر في المولدية إلى مدح السلطان، والدعوة له بدوام ملكه واستمرار عزه.

ب- المولديات والبديعيات:

اتجه بعض الشعراء ابتداء من القرن السابع الهجري إلى نظم فنون البديع في قصائد عرفت فيما بعد باسم البديعيات[1]، ومن الشعراء الأوائل الذين نظموا في هذا الفن، الشاعر صفي الدين الحلي المتوفى عام(750هـــ)، الذي نظم بديعيّة في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) على غرار بردة البوصيري موضوعا ووزنا وقافية، ويبلغ عدد أبياتها مائة وخمسة و أربعين بيتا، مطلعها:

إِنْ جئتَ سلعًا فسلْ عن جيرة العلمِ   واقرَ السلامَ على عُربٍ بذي سلَمِ[2]

وقد تضمنت هذه البديعية مائة وخمسة وأربعين نوعا بديعيا[3]. وسار على هذا النحو ابن جابر الأندلسي (ت 780هـــ)، وله بديعية تسمى (الحلة السيرا في مدح خير الورى) تضمنت مائة وسبعة وعشرين بيتا مطلعها:

بطيبةَ انزلْ ويـــمّمْ سيِّدَ الأممِ   وانثرْ له المدحَ وانشرْ أطيبَ الكلِمِ [4]

وبذلك ظهر فن جديد له معالمه وخصائصه، من هذه الخصائص أن تكون القصـــيدة في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وأن يتضمن كل بيت منها لونا من ألوان البديع[5]، مع التزام بحر البسيط، وأن يكون رويه ميما مكسورة، وهي الخصائص نفسها الموجودة في بردة البوصـــيري التي مطلعها

أَمِن تذكُّرِ جيران بذي سَلَمِ   مزجتْ دمعًا جرى من مقلةٍ بدمِ[6]

---

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (د ت)، ص317.

(2) نفسه، ص318.

(3) ينظر: نفسه، ص 319.

(4) زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م ، ص 148.

(5) ينظر المرجع، نفسه، ص149.

(6) البوصيري محمد بن سعيد الصنهاجي، الديوان، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص165.

تشترك البديعيات مع المولديات في الموضوع المتعلق بمدح النبي (صلى الله عليه وسلم) وذكر صفاته وفضائله، وسرد معجزاته، والتعبير عن الشوق لزيارة قبره، الفرق بينهما يكمن في الشكل، حيث تلتزم البديعية بالخصائص السالفة الذكر فيما لا تلتزم المولدية بتلك الشروط.

ج- المولديات و التصوف:

التصوف هو عزوف النفس عن ملذات الحياة الدنيا، والعكوف على العبادة والتفرغ لها والانقطاع إلى الله عز وجل، والامتناع عن زخرف الحياة الدنيا والزهد فيما يقبل عليه الناس من لذة ومتاع[1].

وقد ظهر التصوف بنوعيه؛ السني والفلسفي في المغرب العربي، فساد النوع الأول في القرنين الهجريين الثالث والرابع، فيما ازدهر التصوف الفلسفي في القرنين السادس والسابع الهجريين[2]، وذلك بسبب هجرة الكثير من المتصوفة الأندلسيين نحو المغرب، حيث استقر بعضهم ببجاية وتلمسان*، وقد ساهم هؤلاء في ازدهار الشعر الديني حيث " نقلوا إلينا أحاسيسهم الدينية وزهدهم في قصائد، وأضافوا من خلالها إلى الشعر أغراضا دينية الطابع، مثل الزهد والمدائح والتوسلات، الابتهالات، والتصوف"[3]، ويؤكد العديد من الباحثين دور الصوفية في إحياء الاحتفالات بذكرى المولد النبوي، والاهتمام بالشعر الديني ومنه الشعر الصوفي وشعر المديح النبوي والمولديات، فيذكر محمد الصادق عفيفي ومحمد بن تاويت في كتابهما (الأدب المغربي):" أن الناس قد انصرفوا إلى التصوف فظهر أثره قويا في الأدب العربي خصوصا في تلك المدائح ثم المولديات"[4]، وفي السياق ذاته يشير محمد الطمّار إلى دور التصوف في ازدهار المدائح النبوية بقوله:"والمدائح من أغراض التصوف، والفعال المحمدية، فقد سجل لنا التاريخ عددا منها"[5]

---

[1] ينظر: ابن خلدون عبد الرحمن ، المقدمة، تحقيق: ابن عبد الرحمان عادل بن سعد، الدار الذهبية، القاهرة، 2006م، ص 521.

[2] ينظر: الطاهر بوناني، التصوف في الجزائر خلال القرن السابع والثامن الهجريين، الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004 م، ص 44.

* من هؤلاء المتصوفة، أبو مدين شعيب، وأبو عبد الله الحلوي، ينظر: يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية الجزائر، 1980م، ج1، ص 125- 127.

[3] الطاهر بوناني، التصوف في الجزائر خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، ص44.

[4] محمد الصادق عفيفي، ومحمد بن تاويت، الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، ،1969م ، ص188.

[5] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص211 .

ويذكر زكي مبارك إسهامات الصوفية في الاهتمام بالمولد النبوي وإحياء حفلات الميلاد بقوله: "والذي ينظر في تقاليد الصوفية يراهم أدخلوا المولد في صميم الحياة الدينية، إذ جعلوه عنصرا أصيلا في الحفلات الشعبية"[1].

من خلال ما سبق يتبين لنا أن فن المولديات ازدهر بداية من القرن الثامن الهجري بفعل انتشار التصوف، وازدهار الشعر الديني، وقد ارتبطت المولديات بذكرى الاحتفال بالمولد، ولذلك أرى من الضروري أن استعرض في لمحة موجزة تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي.

3- تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي:

تذكر بعض المصادر أن الاحتفالات بالمولد النبوي ظهرت بمصر في عهد الدولة الفاطمية منذ القرن الرابع للهجرة، وقد أظهر الفاطميون اهتماما كبيرا بمختلف الأعياد والمواسم الدينية والدنيوية، حيث يورد المقريزي عددا كبيرا منها يقول:" كان للخلفاء الفاطميين في طول السنة أعياد ومواسم وهي موسم رأس السنة، ويوم عاشوراء، ومولد النبي (صلى الله عليه وسلم)، ومولد علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)..."[2].

بعد الفاطميين اهتم بعض حكام الدولة الأيوبية بهذه المناسبة خصوصا السلطان أبا سعيد كوكبري* حاكم منطقة (إربِل) شمال العراق، الذي كان يقيم احتفالات بهذه المناسبة[3].

ويذكر السيوطي أن الشاعر المغربي ابن دحية الكلبي عند زيارته للمشرق لاحظ اهتمام حاكم (إربِل) بالمولد النبوي فصنف له مجلدًا سماه (التنوير في مولد البشير النذير)، وأعجب أبو سعيد كوكبري بهذا الصنيع فأجازه عليه بألف دينار[4].

أما في بلاد المغرب فتعود بدايات الاحتفال بهذه المناسبة إلى عهد أبي العباس أحمد العزفي بإقليم (سبتة) بالمغرب، فهو أول من سنّ هذا التقليد في عهد الموحدين[5]، حيث شرع في تأليف

---

[1] زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، ص177.

[2] المقريزي تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج1، ص90، نقلا عن، عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1986م، ص27.

* كوكبري: أبو سعيد بن أبي الحسن، حاكم "إِربِل" شمال العراق، (ت 630 هـ) للتعريف به ينظر: عبد القادر طليمات، أعلام العرب مظفر الدين كوكبري أمير إِربِل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د ت)، ص 61.

[3] ينظر: السيوطي جلال الدين ، حسن المقصد في عمل المولد، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتاب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 41.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 41، 42.

[5] ينظر: محمد الطمار، تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م ، ص260،

كتاب بعنوان (الدر المنظم في مولد النبي المعظم)، ثم أكمله ابنه أبو القاسم العزفي الذي حكم إقليم (سبتة) بين عامي(647-677هــ)[1]. فأمراء (سبتة) العزفيون هم أول من استنّ الاحتفال بالمولد في بلاد المغرب، وهذا ما يؤكده عبد الله كنون في قوله: " فقد كان العزفيون رؤساء (ســبتة) قــد أحدثوا فيها الاحتفال بالمولد، و لم يكن ذلك معروفا بالمغرب"[2].

أما عن الأسباب التي دفعت آل العزفي إلى سنّ هذه المناسبة، فتعود بالأساس إلى الرغبة في الحفاظ على التراث الديني للأمة وربطها بماضيها المجيد من خلال إحياء ذكرى المولــد النبــوي الشريف وهي سنة حميدة لا حرج في إقامتها إذا كان الهدف منها تبجيل الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) والتذكير بسيرته العطرة.

وهناك من يرى أن إحياء هذه المناسبة جاء في سياق تقليد المسلمين للمسيحيين في الاحتفال بأعياد المسيح حيث يشير الحسن الوزان إلى وجود من يحتفل بأعياد المسيح بمدينة (فاس) في العهد المريني، يقول:" ولا تزال بفاس بقايا من بعض الأعياد التي خلّفها المسيحيون ينطق فيهــا النــاس بكلام لا يعرفون له معنى، ففي ليلة ميلاد المسيح كانوا يأكلون نوعا مــن الثريــد مــن خضــر متنوعة"[3]. فوجود مثل هذا التأثير المسيحي هو الذي دفع بأبي العباس العزفي إلى الحــث علــى الاحتفال بليلة المولد النبوي الشريف لإبعاد المسلمين عن الاهتمام بأعياد المسيح، ويوضح ذلــك بقوله: "وإن تعجب أيها الناصح لنفسه فعجب من إحصائهم لتواريخهم والاعتناء بمواقيتهم فكثيرا ما يتساءلون عن ميلاد عيسى على نبينا وعليه السلام وعن ينّيــر سابع ولادته... فمــا أعــانهم التوفيق ولا القرين المرشد ولا الرفيق أن يكون سؤالهم عن ميلاد نبيهم محمــد (صــلى الله عليــه وسلم...)[4].

لم تبق الاحتفالات بالمولد النبوي محصورة بإقليم (سبتة) بل سرعان ما انتشرت في جميــع بلاد المغرب، وفي مملكة (غرناطة) بالأندلس، ففي العهد المريني جعل السلطان أبو يعقوب يوسف من المولد احتفالا رسميا عام (691 هــ)[5]، ويصوّر ابن مرزوق التلمساني الأجواء الاحتفالية بهذه

---

[1] ينظر: محمد الصادق عفيفي و محمد بن تاويت، الأدب المغربي، ص 190-191

[2] عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، طنجة، المغرب، ط2، 1960م، ج1، ص 132.

[3] الحسن بن محمد الوزان، وصف إفريقيا، ترجمه عن الفرنسية: محمد حجي، محمد الأخضر، دار الغرب الإســلامي، بــيروت، لبنــان، ط 2، 1983م، ج1،ص 258.

[4] العزفي أبو العباس ، الدر المنظم في مولد النبي المعظم، مخطوط، الأسكوريال، ورقة 4 ، نقلا عن عبد الله حمادي، دراســات في الأدب المغــربي القديم، ص 266.

[5] ينظر: عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص 234، 235.

المناسبة في عهد السلطان المريني أبي الحسن بقوله: "فإذا استوت المجالس وانقضى اللّغط ولا تكاد تسمع صوتا إلا همسا...يشرع في قصائد المديح والتهاني... وتسرد المعجزات وتكثر الصلوات على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم)، وهي من أعاجيب ما يرى في بلاد المغرب"[(1)].

أما عند بني زيّان فتعود بدايات الاحتفالات بهذه المناسبة إلى سنة(760هـ) وهو التاريخ الذي تولي فيه السلطان أبو حمو موسى الثاني مقاليد الحكم بعد أن خلّص تلمسان من الحكم المريني، وعن اهتمام هذا الأخير بليلة المولد النبوي يقول المقّري :" كان السلطان أبو حمو يقيم بحق ليلة المصطفى(صلى الله عليه وسلم) ويحتفل بها بما هو فوق سائر المواسم"[(2)]، وقد كان هذا السلطان على درجة من الثقافة والعلم والأدب، فكان يفتتح احتفالات الميلاد بإنشاد مولديته ومما قاله في قصيدة نظمها عام (763 هـ):

قفَا بينَ أرجاءِ القبابِ وبالحيِّ   وحيِّ ديارًا للحبيبِ بها حيِّ
وعرِّج على نجدٍ وسلْعٍ ورامة   وسائلْ فدتكْ النفسُ في الحيِّ عن ميّ
يعذبني شوقي ويضعفني الهوى   وقلبي على جمْرِمن الشوقِ محميٌّ[(3)]

لقد كان البلاط الزياني حافلاً بالشعراء الذين ينشدون قصائدهم احتفالا بليلة المولد، ومن هؤلاء محمد بن يوسف الثغري، وأبو زكريا يحيى بن خلدون*، الذي يقول في مولدية أنشدها عام (778هـ):

سيِّدُ العالمين دنيا وأُخرى   أشرفُ الخلقِ في العلا والسَّماحِ
صفوةُ الخَلقِ أرفعُ الرُّسْل خلقًا   وسراجُ الهُدى وشمسُ الفلاحِ[(4)]

ومنهم الشاعر أبو عبد الله محمد بن أبي جمعة التلاليسي**، وكان هو الآخر يحضر احتفالات المولد، يقول في إحدى مولدياته:

---

(1) ابن مرزوق التلمساني ، المسند الصحيح في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمد بوعياد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م ، ص 153، 154.

(2) المقري التلمساني أحمد بن محمد ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988م، ج6،ص 514.

(3) عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974م، ص345.

* يحي بن خلدون: مؤرخ الدولة الزيانية ومؤلف كتاب" بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد "، وهو شقيق العلامة عبد الرحمن بن خلدون.

(4) د شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، " الجزائر، المغرب الأقصى، موريطانيا، السودان"، ص213.

** هو أبو عبد الله محمد بن أبي جمعة التلاليسي، كان الطبيب الخاص لأبي حمو موسى الثاني، وكان شاعرا أيضا.

توسّـــلتُ بالهاشمي الـــذي   بُعث رسولا فأدَّى الرسائلْ

نـــبيٌّ الهدى خاتمُ الأنبياءِ   شفيعُ العصاةِ وزينُ المحافـــلْ

عظيمُ الجلالِ كثيرُ النَّوالِ   كريمُ الفعالِ وبالـــحقِّ قائلْ[1]

بعد هذا العرض لشعر المولديات في العهد الزياني، يمكـــن القـــول أن "الشـــعر عمومـــا والمولديات بوجه خاص قد عرفت ازدهارا في هذا العصر وأصبح لها شعراء معروفون، وقد كانت هذه المولديات في مستوى الشعر الراقي الجميل لفظا ومعنى، وهذا ما يدل عليه المستوى الرفيـــع الذي بلغه الأدب في عهد بني زيّان"[2]

ثانيا: الثغري التلمساني وفن المولديات:

1-حياة الثغري:

أ- اسمه

ورد الحديث عن شخصية الثغري التلمساني في العديد من الكتب القديمة والحديثة، الـــتي تشير إلى حياته أثناء التأريخ للعهد الزياني، ففي كتاب (البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان) نقرأ ما نصه:" سيدي محمد بن يوسف القيسي التلمساني، عرف بالثغري، وصفه المازوني في نوازله بالشيخ الفقيه الإمام العالم العلامة الأديب الأريب الكاتب أبي عبد الله، أخذ عن الإمام الشـــريف التلمساني وغيره، ولم أقف على تاريخ وفاته"[3]. ومن الكتب الحديثة التي تناولت حيـــاة الثغـــري نستعرض تعريف عبد الرحمان الجيلالي الذي يقول فيه: "هو العالم الجليل الكاتب البارع والشـــاعر المفلق أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي التلمساني المعروف بالثغري، من أشهر شعراء تلمســـان وبلغائها المبرزين والمقدمين لدى سلاطينها وملوكها"[4].

يظهر من خلال التعريفين أن الاسم الكامل للشاعر هو محمد بن يوسف الثغري التلمساني، أما لقبه (الثغري) فيفترض محقق الديوان أنه لحق به بسبب كثرة ورود لفظة(ثغر) في شعره[5]، ولقّـــب بالقيسي نسبة إلى القبيلة العربية (قيس) المعروفة منذ العصر الجاهلي، كما تبين أيضا أن الثغري كان

---

[1] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص244

[2] د عبد الملك مرتاض، حركة الشعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمو الثاني، مجلة الأصالة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، السنة 4، عدد 26، جويلية، أوت، 1975م، ص331.

[3] ابن مريم التلمساني ، البستان في ذكر الأولياء و العلماء بتلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص 222، 223.

[4] عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1980م، ج2، ص216، 217.

[5] ينظر: الثغري التلمساني، أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي، الديوان: جمع وتحقيق : د نوار بوحلاسة، منشورات مخبر الدراســـات التراثية ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004م ص19،20.

من أشهر أعلام الدولة الزيانية، ومن أبرز أدبائها، وكان على درجة عالية من العلم والفقه والأدب الأمر الذي أهله ليكون مقربا من حكام الدولة بل هو شاعر البلاط الزياني لفترة طويلة.

ب – مولده ونشأته:

لا تشير المصادر إلى مكان ميلاد الثغري ولا إلى تاريخ مولده، لكنـــها تـــذكر نشـــأته بتلمسان وتنسبه إليها، حيث يذكره (ابن مريم) بالتلمساني، أما تاريخ مولده فلا يمكن تحديده إلا من خلال ما يستخلص من تواريخ نظم قصائده التي تعود قي مجملها إلى فترة حكم الســـلطان أبي حمو موسى الثاني*، ثم حكم ابنيه أبي تاشفين**، وأبي زيان***.

يظهر من خلال شعر الثغري أنه نشأ بتلمسان التي طالما ذكرها في شعره، وتغـــنى بجمـــال طبيعتها الساحرة ومناظرها الخلابة، وهذا ما أشار إليه محمد الطمار في قوله: "إن البلد الذي نشـــأ به الثغري وأحبّه هو من أجمل البلدان، فإن بهاء طبيعته سحر بصره، وولد فيه حب الجمال وســـعة الخيال"[(1)]، فمن شعره في وصف تلمسان قوله:

أيُّها الحافظون عهدَ الودادِ ... جدِّدُوا أنسنا بباب الحيّادِ

وصلوهَا أصائـــلا بليـــالٍ ... كلآلٍ نُظمنَ في الأجيـــادِ

في رياضٍ منضَّداتِ المجاني ... بين تلكَ الرُّبى وتلكَ الوهادِ[(2)]

وقولـــــــه:

تاهتْ تلمسانُ بحسنِ شبابِـــهَا ... وبدا طرازُ الحسنِ في جلبابهَا

فالبشرُ يبدو من حُبابِ ثغورهَا ... متبسِّمًا أو من ثغورِ حبابهَـــا [(3)]

ويقول أن بلده من أحسن البلدان، وأن جماله فاق كل جمال :

* أبوحمو موسى الثاني، من أبرز حكام الدولة الزيانية، حكم بين(760-791 هـــ)، عرفت الدولة خلال عهده أقوى فتراتها، ينظر: عبد الحميـــد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص67.

** أبو تاشفين عبد الرحمان الثاني، ولد بندرومة تلمسان عام 752 هـــ، تولى الحكم عام 791 هـــ، ينظر: عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائـــر ج2، ص 30.

*** أبو زيان محمد الثاني، حكم الدولة الزيانية، بين(796-801 هـــ) ينظر المرجع نفسه، ص 190.

(1) مد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص231.

(2) الثغري التلمساني، الديوان، ص46.

(3) نفسه، ص158 .

كل حسنٍ على تلمسانَ وقفٌ وخصوصًا على رُبى العُبَّادِ*
يدَّعي غيرُها الجمالَ فيقضـــي حسنها أنَّ تلكَ دعوى زيّادِ**
وبشعري فهمتُ معنى علاهَـــا من حالها فهمتُ في كل وادِ [1]

ج–ثقافته:

عند تأمل شعر الثغري نلحظ سعة ثقافته خصوصا الدينية منها، كما نلحظ تمكنه مـــن اللّغة العربية واطلاعه على الأدب العربي، مما يدل على حفظه القرآن الكريم ودراسته لعلوم الـــدين واللغة.

نشأ الثغري في بيئة مزدهرة ثقافيا، فقد اهتم الزيانيون بالعلم والثقافة، واعتنوا بأهل العلم والأدب، كما كانوا يمنحون الطلبة ما يساعدهم على تحمل أعباء الدراسة من منح وأرزاق، وقاموا بإنشاء المدارس و المساجد[2]، فانتشر التعليم في المدن والقرى. وكانت المرحلة الأولى من التعلـــيم تتمثل في حفظ القرآن وتعلم اللّغة العربية في الزوايا والكتاتيب[3]، وقد أصبحت تلمسان في العهد الزياني من المراكز العلمية والثقافية الهامة في بلاد المغرب، واشـــتهرت بـــوفرة علمائهـــا وكثـــرة مدارسها[4].

في هذه الأجواء المفعمة بالنشاط العلمي والثقافي نشأ الثغري وتتلمذ على يد علماء تلمسان وفقهائها، ولعل أشهرهم (الشريف التلمساني)***، الذي كان على قدر كبير من العلم والفقـــه، وكان أحد أبرز المدرسين بتلمسان، وقد تتلمذ على يده أشهر علمائها وأدبائها، كما أخذ الثغري بعضًا من العلوم الطبيعية والرياضية كالهندسة والجبر، وهذا ما أورده أبو عبد الله محمد المجـــاري في كتابه (برنامج المجاري) حيث يقول عن الثغري الذي كان أحد أساتذته:"... ومنهم الشيخ الفقيه العددي الفرضي الكاتب البارع أبو عبد الله محمد الشهير بالثغري، قرأت عليـــه (أوقليـــدس) في

---

* بمعنى دعوى كاذبة، كدعوى زياد بن أبيه النسب لأبي سفيان.

**ربا العباد مكان بتلمسان، فيه مدفن مجموعة من الزّهاد، وضريح أبي مدين.

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص48، 49.

[2] ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 159.

[3] ينظر: الثغري التلمساني، الديوان ص 24.

[4] ينظر: د أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (من ق 10- 14هـــ)، المؤسســـة الوطنيـــة للكتـــاب، الجزائـــر، ط2، 1985م، ج1، ص 274.

*** هو أبو عبد الله محمد بن على بن يحيى الإدريسي المعروف بالشريف التلمساني، من أشهر أعلام المالكية ولد بتلمسان عام 710 هـــ توفي عام 771هـــ ، ينظر: ابن مريم، البستان ص 164.

الهندسة من أوله إلى نصف العاشر منه بلفظي تصورا، وسمعت عليه بقراءة غيري بتلخيص ابن البناء، وكتاب الجبر والمقابلة لابن الياسمين تصورا وعملا"[1].

إن هذا التكوين العلمي و الديني الرّفيع أهّل الثغري ليكون من أشهر أدباء عصره، واستطاع أن يفرض نفسه في بيئة تكتظ بالشعراء و الأدباء، ويسودها تنافس أدبي حاد، فقد عاصر الثغري كوكبة من الشعراء المبدعين من أمثال أبي جمعة التلاليسي، وعبد المؤمن بن يوسف المديوني، ومحمد بن صالح الشقروني، وابن ميمون السنوسي، ويحيى بن خلدون وغيرهم كثير[2].

تقلد الثغري مناصب سامية في الدولة الزيانية، حيث اشتغل بالتدريس كما ذكر المجاري، ثم كُلف بمراقبة الدخل والخراج في بيت المال بحسب إفادة يحي بن خلدون في قوله: "... أبي عبد الله محمد بن يوسف الأندلسي أحد شهود الدخل والخرج ببابه الكريم"[3].

عاش الثغري في ظلّ حكم بني زيان و اتخذوه كاتبا وشاعرا، فمدحهم بقصائد كثيرة وخلّد ملكهم في أشعاره ،" وكان السلطان أبو حمو الذي أعزّه واصطفاه يحتفل بليلة المولد النبوي كجميع ملوك المغرب، فكان شاعره الثغري ينظم القصائد الطوال بمناسبة الاحتفال بهذه الليلة المباركة ويلقيها بنفسه"[4].

د – الثغري في البلاط الزياني:

يعدّ الثغري شاعر البلاط الزياني بلا منازع، فقد لازم البلاط أكثر من أربعين عاما، منذ حكم (أبي حمو موسى الثاني) عام (760هـ) إلى نهاية حكم ابنه (أبي زيان) عام (801هـ) وكان مديحه للحكام الزيانيين يشبه إلى حدّ كبير مديح المتنبي لسيف الدولة الحمداني.

عاش الثغري في كنف أبي حمو الثاني "وكان هذا الأخير يرعى الأدباء ويجزل لهم العطاء، وكان أديبا كما كان شاعرا كبيرا، فطبيعي أن يعنى بالأدباء والشعراء لعهده، وأن يكون للشاعر محمد بن يوسف الثغري حظّ كبير من هذه العناية..."[5].

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان ص 27 ،28 .

[2] ينظر: د شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول و الإمارات، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان، ص 139.

[3] ابن خلدون يحي ، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تقديم وتحقيق وتعليق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية، لجزائر، 1980م، ج1، ص87.

[4] محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص 231.

[5] د شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان، ص 139.

إنّ حضور اسم السلطان (حمو موسى) الثاني يكاد يتكرّر في معظم مولديات الثغـــري، ففي مولدية نظمها عام (761هـــ) يقول:

إمامُ الهدى ساقي العِدى أكؤسَ الرَّدى   غَمامُ الجدى غيثُ النَّدى المتراسلِ[1]

وقوله:

يا أيُّها الملكُ التّقي ومَن لهُ   شرفٌ على سمكِ السَّماءِ مخيَّمُ [2]

ويذكر مكانته بين الملوك والسلاطين:

ملكٌ تقرُّ له الملوكُ بأنَّـــهُ   مولاهمُ الأسنى وهم عبدانهُ [3]

ولا ينسى فضل الملك عليه، يقول :

وما كنتُ أدري النَّظمَ والنّثرَ قبلها   فعلّمني إحسانُك النَّظمَ والنّثرَا [4]

بعد موت السلطان (موسى الثاني)، وانتقال الحكم إلى ابنه (أبي تاشفين) عام (791 هـــ) بقي الثغري وفيا لهذه الأسرة الحاكمة، إذ نجده يمدح هذا الأخير، ويشيد بفضائله في قوله:

إِنْ كان موسى للخلافةِ بدرُهَا   فالتّاشفيني شمسُها وضُحاها [5]

وقوله:

لئنْ فاتني فيا مَضى من شبيبتي   ولم أعتملْ سيرًا بنصٍ ولا وخْدِ*

فتحت اللواء التّاشفيني بِسعده   تبلّغـــني أظعانُه مُنتهى قصدِي [6]

واصل الثغري حضوره في البلاط الزياني، بعد مقتل (أبي تاشفين) عام (796هـــ)، وتولي أخيه (أبي زيان) سدة الحكم، فيذكره مشيدا بفضله مبرزا عنايته بإحياء ليلة المولد، بقوله:

إمامُ ملأ الدُّنيا تقىً وفضـــائلا   وترتجُّ أحشاءُ الملوكِ به ذُعرَا

هي الليلةُ الغراءُ جدَّد عهدَها   الإمامُ أبو زيَّان بالحضرةِ الغرَّا [7]

---

[1] الثغري التلمساني الديوان، ص107،

[2] نفسه، ص 130.

[3] نفسه، ص 152.

[4] نفسه، ص 91.

[5] نفسه، ص 165.

* الوخد: وخدت الناقة أسرعت السير، ينظر، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق ص892.

[6] نفسه، ص 57.

[7] نفسه، ص 86، 87.

من خلال النماذج الشعرية السابقة يمكن القول أن الثغري ظلّ وفيّا للبلاط الزياني ما يقارب الأربعين عاما، وعكس شعره صورة البلاط الزياني في النصف الثاني من القرن الثامن الهجري، وقد أظهر قدرةً فائقةً في مدح الملوك وكسب ودهم، وذلك لأن " سبيل الشاعر- إذا مدح ملكا- أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للمدوح، وأن يجعل معانيه جزله، وألفاظه نقيّه غير مبتذلة سوقية"[1]، وهذا ما سلكه الثغري في مديحه.

هـــ – وفاته:

إذا كانت المصادر القديمة لم تذكر تاريخ وفاة الثغري، فإن بعض الباحثين المعاصرين حاولوا تحديد تاريخ وفاته بالنظر إلى تاريخ قصائده في مديح سلاطين بني زيان، منها ما ذهب إليه عبد الحميد حاجيات في قوله:" لم ينقطع أبو عبد الله الثغري عن مدح أبي حمو الثاني، ثم ابنيه أبي تاشفين... وأبي زيان، ولعله توفي في أوائل القرن التاسع الهجري"[2]، ويقترب شوقي ضيف من هذا التاريخ، يقول :"لم تذكر المراجع متى توفي، وأكبر الظن أنه توفي في أواخر القرن الثامن، أوفي أوائل القرن التاسع الهجري"[3].

2- مولدياته: خلّف الثغري مجموعة من القصائد الشعرية تبلغ ثماني عشرة قصيدة، تحتوي ما يقارب ألف بيت* في مختلف أغراض الشعر من هذه الأغراض:

- الرثاء: له قصيدة واحدة في رثاء والد أبي حمو الثاني المتوفى عام (763 هـــ)[4]،

---

(1) ابن رشيق أبو علي الحسن ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنـان، ط1، 2001 م، ج2، ص148.

(2) عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزيّاني، حياته وآثاره، ص173،

(3) د شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان، ص 141.

* قام بجمع قصائد الديوان و تحقيقها الدكتور نوار بوحلاسة، تحت عنوان " ديوان الثغري التلمساني "، تم طبعه و نشره من طرف مخبر الدراسات التراثية بجامعة " منتوري " بقسنطينة عام 2004 م ، أما المصادر المعتمدة في التحقيق فهي:

- زهر البستان في دولة بني زيان لمؤلف مجهول، وهو مخطوط ، بمانشيستر بريطانيا.
- بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ليحيى بن خلدون.
- نظم الدر والعقيان في شرف بني زيان، لمحمد بن عبد الله التنسي.
- نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، وأزهار الرياض في أخبار عياض، لأحمد بن محمد المقري .
- نحلة اللبيب بأخبار الرحلةإلى الحبيب، لابن عمار الجزائري.
- تاريخ الأدب الجزائري، لمحمد الطمار.

(4) ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 105.

- الوصف: للثغري بعض القصائد في الوصف، وقد تمحورت جلها في وصف تلمسان والتغني بسحر جمالها وبهاء مناظرها.

- المديح: مدح الثغري حكام دولة بني زيان في النصف الثاني من القرن الثامن الهجري.

- المولديات: وتمثل معظم قصائد الثغري، حيث تضمن الديوان إحدى عشرة مولديّة في شكل قصائد عمودية، وواحدة في شكل موشح (مخمّسة)، ومولديّة الثغري قصيدة مركبة من عدة عناصر أو موضوعات، والتي يمكن تصنيف عناصرها بالشكل التالي:

3- عناصر المولدية :

أ - المقدمات:

المقدمة عنصر أصيل في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وقد توارث شعراء المغرب هذا التقليد، حيث" كان الشعراء الجزائريون خلال القرن الثامن بوجه عام، وشعراء المولديات بوجه خاص يحلوا لهم أن يفتتحوا قصائدهم بالنسيب التقليدي، الذي واكب القصيدة العربية ودارجها من عهد امرئ القيس، وكان منتظرا أن يظلّ النسيب عالقا بمطالع المولديات"[1]، وأهم المقدمات التي افتتح بها الثغري مولدياته هي:

- المقدمة الطللية:

المعروف أن المقدمة الطللية ظاهرة فنية استهوت الشعراء منذ القدم واتخذوها قالبًا فنيًا يستوعب الكثير من مشاعرهم ومعانيهم[2]، وفيها يذكر الشاعر موطن الأحبة، وبقايا الديار والدمن والآثار[3]، ويرتبط الطلل في المولدية عادة بالأماكن المقدسة، وآثار الرسول (صلى الله عليه وسلم) كقول الثغري:

ذَكرَ الحِمى فتضاعفتْ أشجانهُ   شوقًا وضاقَ بسرِّه كتمانــهُ

دنفٌ نذكَّر من عهــود ودادهِ   ما لم يكنْ من شأنهِ نسيانــهُ [4]

ويصل إلى ذكر الأطلال والآثار:

أتُرى أرى واد العقيقِ ورامــةَ   ويلوحُ لي رنْـدُ الحجازِ وبانهُ

---

[1] د عبد الملك مرتاض، حركة الشعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمو الثاني، مجلة الأصالة، ص322.

[2] ينظر: د محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، رسالة دكتوراه الدولة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2006م، ص 322.

[3] ينظر: د علي بيهي، قضايا في أدب الجاهلية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ،المغرب، ط1، 2006م، ص 37.

[4] الثغري التلمساني، الديوان، ص148.

وأعاينُ الحرمَ الشريف فتنجـــلي عن قلب صبٍّ مدنفٍ أشجانهُ

وأطوفُ بالبيتِ العتيق ويعتلــــي بي لاستلام الرُّكنِ شاذٍ روانهُ

وفدتْ عليه رِكابُ أربابِ التُّقى والمذنبُ الخطَّاء كفَّ عنانـــهُ [1]

ب-المقدمة الغزلية:

لعل افتتاح الثغري لمولدياته بالمقدمة الغزليّة يعود أساسا إلى التأثر بـــالموروث الشـــعري للمديح النبوي، فقصائد المديح النبوي عادة ما تفتتح بالنسيب، وهو نسيب يقع موقـــع التمهيـــد لقصيدة دينية[2]،

ومن نماذج المقدمات الغزلية قوله:

سرُّ المـــحبَّةِ بالدمـــوعِ يُترجـــمُ فالدمعُ إن تسألْ فصيحٌ أعجمُ

والحالُ تنطـــقُ عن لسانٍ صامتٍ والصبُّ يصمتُ والهوى يتكلمُ

كم رمتُ كتمانَ الهوى فوشى بهِ جفـــنٌ ينـــمُّ بكلِّ سرّ يُكتمُ [3]

وترتبط المقدمة الغزلية في المولدية عادة بذكر الأحبة الذين رحلوا إلى البقاع المقدســـة، وتركوا الشاعر يعاني آثار الهجر والنوى، مما يعطي لها بعدا دينيا مرتبطا بالشوق إلى مرابـــع الـــنبي (صلى الله عليه وسلم)، والإعجاب بمن تجشموا مشقة الرحيل إلى البقاع المقدسة.

ج- مقدمة الرحلة:

وهي من المقدمات المعروفة في الشعر العربي، وفيها " يذكر الشـــاعر مـــا قطـــع مـــن المفاوز...وما تجشم من هول الليل وسهره، وقلة الماء وغؤوره، ثم يخرج إلى مـــدح المقصـــود"[4] وترتبط الرحلة في المولدية عادة بذكر البقاع المقدسة لأنها مقصد الظاعنين ومحط الراحلين والشاعر لا يتحدث عن رحلة ذاتية قام بها، بل يتحدث عن أصحابه الذين رحلوا وتركوه يصارع النـــدم لعجزه عن الرحيل مثلهم إلى مرابع النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) لأداء مناسك الحج، كقوله:

تذكرتُ صبحًا يمّموا الضَّالَ والسِّدرَا فهاجتْ لي الذِّكرى هوى سكنَ الصَّدرَا

إخوانُ صدقٍ أعملوا السَّير والسُّرى إذا ما بـــدا عذرٌ لهـــم قطعوا العُـــذرَا

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 148، 149.

[2] ينظر: د زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، ص 135.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 123.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص201.

وتوديعهمْ أذكى الجوى في جوانـــحِي وأودعَ التّـــوديعُ في كبـــدي جَـــمْرَا [1]

د- مقدمة الشيب:

وهي من المقدمات التي يتّخذ فيها الشاعر من الشّيب نذيرا يحذره من التمادي في الضلالة والغيّ، ويحثه على الإقلاع عن الآثام ويدعوه إلى إتباع سبل الرشاد، يقول الثغري:

أقصرْ فإنَّ نذيرَ الشَّيبِ وافاني وأنكرتنـــي الغواني بعد عرفانِ

وقد تماديتُ في غيّي بلا رشدٍ والنَّفسُ تأمرني والشيبُ ينهاني[2]

وقد يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمات أخرى مثل مقدمة التقوى والدعوة إلى الالتزام بمبـــادئ الدين، كقوله:

شرفُ النفوسِ طـــلابها لعـــلاهَا ولباسهَا التَّقوى أجلُّ حُلاهَـــا

فيها تنـــالُ العـــزَّ في الدُّنيـــا إذا دانتْ بها والفوزَ في أخراهَـــا

فاخلعْ لبوسكَ من سوى ثوبِ التُّقى ما للنفوسِ حلىً سوى تقواهَا [3]

2- المديح النبوي:

يعتبر المديح النبوي بيت القصيد في المولدية، وأهم عنصر فيها، فما المولدية سوى مدحـــة نبوية تنشد ليلة الاحتفال بالمولد النبوي، ويستعرض الثغـــري في هـــذا العنصـــر مجموعـــة مـــن الموضوعات، غالبًا ما يكرِّرها في كل قصيدة، من أهمها الإشادة بفضائل النبي (صـــلى الله عليـــه وسلم)، وذكر صفاته وأخلاقه، واستعراض معجزاته، والتعبير عن الأمل في شفاعته، والرغبـــة في زيارة قبره مثل قوله:

أجلُّ بدورِ الرُّسْل نورًا وبهجـــةً وأجملُ خلقٍ رُئي في حُلةٍ حمرَا

وأصدقُ من في عالمِ الكونِ لهجةً وأكرمُهم فعلاً وأشرفُهم ذكرَا

وأطهرُهم قـــلبًا وأكملُهم تقـــى وأشرحُهم صدرًا وأرفعُهم قدرًا [4]

وغالبا ما يسرد معجزات النّبي كقوله:

وآياتهُ كالشُّهبِ نـــورًا وكثـــرةً أتحصرُ أو تحصى عن العدِّ أنجمُ

[1] الثغري التلمساني الديوان، ص 73.

[2] نفسه، ص 153.

[3] نفسه، ص 160.

[4] نفسه، ص 73.

وقد أجمعُوا منها على ألفِ معجزٍ روى بعضهنَّ الترمذي ومُسلمُ

وأعظـــمهَا القرآنُ يزدادُ جِـــدةً بطولِ المدى تكرارهُ ليس يُسأمُ [1]

3- مدح السلطـــان:

عادة ما يتبع الثغري المديح النبوي بمدح السلطان الحاكم، الذي له فضل إحياء ليلة المولد، فيذكر فضائله و مزاياه وما يتصف به من عدل، وكرم، وشجاعة، وإقدام، مثل قوله:

موسى الخليفةُ والإجماعُ منعقــدٌ عليه لم يـــختلفْ في فضلهِ اثنـــانِ

كأنـــَّه للورى روحٌ وهم جسدٌ ولا حيـــاةَ بلا روحٍ لـــجثمـــانِ

فالـــحقُّ في الخلقِ جارٍ في أيَّالتهِ مُستضعَـــفٌ وقويٌ فيـــه سيَّـــان

أعـــادَ دولـــةَ عبد الواد ثانـــيَّةً حتى استقامتْ بأساسٍ و أركـــانِ

يا ناظمَ الملك بالأمـــوالِ ينثرُهَا كم كفَّ كفَّاكَ من أزماتِ أزمانِ [2]

إن ما أهدف إليه من خلال التعريف بفن (المولديات) وبيان الظروف التي نشأ فيهـــا، وكذلك التعريف بحياة الثغري وإبراز مدى عنايته بهذا الفن هو وضع القارئ على عتبات البحث، وتمكينه من معرفة ظروف وملابسات النص المولدي عند الثغري، "فليست دراسة البيئة ضربا من التوسع والاستطراد عند تلمّس الظواهر الأسلوبية لشاعر من الشعراء، ذلك أن ما يحيط بالشـــاعر من بيئة طبيعية واجتماعية و ثقافية، تسهم إسهاما فعالا في تكوينه النفسي و المعرفي واللغوي"[3].

بعد هذا المدخل الذي حاولت فيه التعريف بشعر المولديات وتقديم ما أمكن عـــن ســـيرة الثغري التلمساني، سأحاول في الفصول القادمة رصد السمات الأسلوبية البارزة في النص المولدي عنده، والبحث في التفرد والتميز الذي يصطبغ به أسلوبه، واستخلاص الأثر الفني والجمالي الـــذي تخلفه تلك البنى الأسلوبية المهيمنة، وذلك عبر دراسة مستويات النص بداية بالمستوى الصـــوتي، ثم التركيبي، وأخيرا المستوى الدلالي.

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 147.

(2) نفسه، ص156، 157

(3) عبد الجليل يوسف بدا، الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006م، ص 17.

الفصـــــــل الأول

الـــمستـــوى الصـــوتي

أولا: الاختيارات العروضية.

1- الوزن.

أ- الطويل.

ب- الكامل.

ج- البسيط.

2- القافية.

3- دراسة الموشّحة.

ثانيا: الموسيقى الداخلية.

1- الصوت اللغوي وتشكيله الموسيقي.

أ- المجهور والمهموس.

ب- الصوامت والصوائت.

2- موسيقى الكلمة.

أ- الجناس.

ب- الترديد.

ج- التصدير.

د- التصريع.

هـ - التكرار.

أولا– الاختيارات العروضية:

لقي الفن الشعري عناية فائقة واهتماما كبيرا من طرف النقاد العرب منذ القديم، سواء على المستوى الإبداعي أو المستوى النقدي، والقصيدة- باعتبارها قولا لسانيا- تشكل ملتقى لمختلف البُنى اللغوية بجميع مستوياتها؛ الصوتية، التركيبية، والدلالية، وعلى النقاد- من وجهة نظر الأسلوبية- التغلغل في أعماق النص لسبر أغواره، وفهم أسراره، من خلال تفكيك هذه المستويات"، وعلى هذا عمدت الدراسة الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزها، لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها وتعوِّل هذه الدراسة على الشعر في وصف المستوى الصوتي...، فالصوت هو العنصر القار في إيقاع موسيقى الشعر"[1].

إن الأصوات من خلال انسجامها وتكرارها وتوازنها الصوتي، تمثل الوحدة الأساسية في تشكيل الإيقاع، ولقد أدرك النقاد العرب منذ القديم أهمية المستوى الصوتي في تشكيل البناء الشعري، فجاءت تعريفاتهم للشعر مؤكدة على الجانب الإيقاعي فيه، فاعتبروا الشعر كلاما موزونا ومقفى يدلّ على معنى[2]، وعرفه ابن خلدون بقوله :" هو الكلام الموزون والمقفى ومعناه الذي تكون أوزانه على روي واحد هو القافية"[3]، فالتركيز على الوزن والقافية في تعريف الشعر يبرز دور الإيقاع وأهميته في الصياغة الشعرية، و"الإيقاع هو التناغم والانسجام هو التوافق بين الحركات والسكنات"[4]، وتكرار الحركات والسكنات في نظام معين هو ما يشكل تفعيلات القصيدة، والتي تختم بحرف مكرر ثابت في نهاية كل بيت يشكل مع حروف قبله قافية القصيدة، وموسيقى القصيدة تنشأ من" تكرار وحدات صوتية منطوقة، متساوية أومتجانسة تحقق انسجاما وتلاؤما وتأثيرا سمعيا"[5].

---

[1] د مهدي ماهر هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، مصر، 2006م، ص 137.

[2] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ط1، 1980م، ص 64.

[3] ابن خلدون عبد الرحمن ، المقدمة ، تحقيق: ابن عبد الرحمان عادل بن سعد، الدار الذهبية، القاهرة، مصر،2006م، ص 665.

[4] منير سلطان، البديع في شعر شوقي، دار المعارف، الإسكندرية ، مصر، ط2، 1992م ، ص 22

[5] محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ص 64.

للإيقاع دور هام في نقل الدلالة والتأثير في الملتقى حيث "يتحقق الإيقاع ليدخل العمل الفني مجال فكر وخيال وعاطفة الإنسان، فيجذب الملتقي إليه ويتجاوب معه"[1].

إن التأثير الصوتي لا يتوقف على الجانب الموسيقي فحسب بل يتعدى إلى التأثير النفسي العاطفي "للإيقاع فعالية في نقل التجربة الفنية بحيث يلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذي ينسّق المشاعر والأفكار في شكل موسيقى محدد"[2]، لذلك يمكن القول أن الصوت له وظيفتان داخل النص الأدبي، وظيفة فنية وأخرى دلالية[3].

ويتشكل المستوى الصوتي للشعر العمودي من جانبين:

- **المستوى الخارجي**: والمقصود به الموسيقى العروضية التي تشكل الإطار العام للقصيدة، وتتجسد في الوزن والقافية لأن" العمود الفقري للقصيدة التوازن الموسيقي المتمثل في بحور الشعر التي تقوم أساسا على التفعيلة ...، ثم تأتي القافية التي تحدد نهاية الجملة الموسيقية"[4].
- **المستوى الداخلي**: والمقصود به الموسيقى الداخلية التي تبرز في الحروف والكلمات التي تشكل" الإيقاع الخاص... نجده إيقاعا داخليا مرتبطا ببيت أو بعدة أبيات، يقوم فيها المضمون بطريقة متناغمة معتمدا على تكرار التماثل من خلال مخارج الحروف للكلمة نفسها وكلمة أخرى مثلها تأتي بعدها، لتتجاوب مع ميل الأذن إلى التقطيع الموسيقي، وميل النفس إلى النغمات المنضبطة"[5].

بناء على ما سبق سأحاول في هذا الفصل البحث في جماليات المكوّن الصوتي في جانبه اللفظي والدلالي، من خلال دراسة الموسيقى الخارجية ثم الموسيقى الداخلية المكونة للنص المولدي عند الثغري.

---

(1) د منير سلطان، البديع في شعر شوقي، ص 22.

(2) د عبد الرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص135.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 133.

(4) د منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط4، 2004 م، ص 184.

(5) نفسه، ص 184.

1- الوزن:

يعدّ الوزن ركنا أساسا في البناء الشعري ومكونا جوهريا لـه، فهـو عنـد ابـن رشيق:"أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية"[1]. ويقوم الوزن على أساس ترديد الأصوات وتوزيعها بشكل متساوٍ ومتناسب، و"الوزن هو ذلك الإطار الموسيقي الذي يفرغ فيه الشاعر انفعالاته وتخيلاته"[2]، ويتم ذلك وفقا للتفعيلات المشكلة للبحر الشعري، وقد عرف العـرب ستة عشر بحرا شعريا.

تأتي مولديات الثغري من حيث الوزن والقافية في إطار التشكيل التقليـدي للعمـود الشعري، إذ بلغت قصائد الديوان ثماني عشرة قصيدة، مثلت فيها المولديات إحـدى عشـرة قصيدة عمودية وموشحة واحدة، فالمولديات تمثل ما نسبته (66 %) من مجموع شعره، وقـد توزعت المولديات المنظومة وفق الأوزان العمودية بالشكل التالي:

البحر	عدد القصائد	نسبتها
الطويل	06	%54.54
الكامل	04	% 36.36
البسيط	01	% 09.09

ما يستخلص من هذا الجدول هو أن الثغري لم يستخدم في مولدياته غير ثلاثة بحـور (الطويل، الكامل، والبسيط) من مجموع بحور الشعر العربي، ويمكن تفسير ذلك بكون الشاعر يؤثر البحور الطويلة، التي تعبّر عن النفَس الطويل لصاحبها وتستوعب تجربته الشعرية، ويتأكد هذا الرأي عند ملاحظة باقي قصائد الديوان – من غير المولديات- التي نُظمت هي الأخـرى على أوزان؛ الكامل، والطويل، والبسيط، وقصيدة واحدة على وزن الخفيف.

وتتضح اختيارات البحور الشعرية بشكل أدق بالنظر إلى مجموع الأبيات المنظومـة في كل بحر، والتي يوضحها الجدول التالي:

---

(1) ابن رشيق، العمدة ،ج1، ص 221

(2) د بديعة الخرازي ، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 2005م. ص123.

البحر	عدد الأبيات	نسبتها
الطويل	379 بيتا	% 49,67
الكامل	324 بيتا	% 42,46
البسيط	60 بيتا	% 07,86

يكشف هذا الجدول سيطرة موسيقى الطويل والكامل، حيث يمثل بحر الطويل ما نسبته (49,67%)، بمعنى أن نصف أبيات المولديات تقريبا نظمت على وزن هذا البحر، ويمكن تفسير ذلك بكون هذا البحر" أطول بحور الشعر العربي، حيث يبلغ عدد حروف تفعيلاته ثمانية وأربعين حرفا، ولا يوجد بحر يضاهيه في هذا العدد"[1] ما ساعد الشاعر على استعراض تجربته في المديح، وسرد سيرة النبي (صلى الله عليه وسلم) وسيرة سلاطين بني زيان ويتوافق هذا الاختيار مع الشعر العربي حيث أن الطويل" أكثر البحور شيوعا في أشعار العرب، ومرجع ذلك إلى انسجام موسيقاه، وطول النفس فيه، فكان مجالا متسعا لسرد الوقائع والتغني بالأمجاد"[2]. ثم يأتي الكامل في الدرجة الثانية، وتمثل أبياته نسبة (42,46 %)، والمعروف أن الكامل وافر الحركات " سمي كاملا لاكتمال حركاته، حيث تزيد عن ثلاثين حركة، ولا يوجد بحر في عدد حركاته"[3]، ولعل كثرة الحركات ساعد الشاعر على سرد وعرض صفات الممدوح وأعماله وإن كان الكامل أقل استعمالا في المدونة من الطويل فإنه يعدّ " أحد البحور الرئيسية في الشعر العربي"[4]، وأخيرا يأتي بحر البسيط الذي نظم فيه الثغري مولدية واحدة.

إن الاختيارات العروضية للشاعر على مستوى البحور جاءت منسجمة مع الشعر العربي القديم، حيث يأتي الطويل أولا ثم الكامل ويليه البسيط، وبذلك بدا الشاعر مقلدا للموروث الشعري القديم، فقد أظهر الاستقراء أن الطويل" قد نُظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان الشعراء يؤثرونه على غيره، ويحتذونة ميزانا لأشعارهم، ولاسيما في الأغراض الجليلة الشأن وهو الأقدر على استيعاب المعاني، ثم نرى كلاً من الكامل

[1] د حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن ،ط 4 ، 2004م ، ص 72 .

[2] د محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص 55.

[3] د حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، ص 72.

[4] د محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص 56.

والبسيط يحتل المرتبة الثانية في نسب الشيوع"[1]. ويمكن تفسير هذه الاختيارات كذلك بالنظر إلى مضمون المولديات حيث يحرص فيها الثغري على تكرار الموضوعات نفسها، ولعل تكـــرار التجربة الشعرية انجرّ عنه تكرارا للإطار الموسيقي الذي يستوعبها.

عمد الثغري إلى تجاوز النمط المثالي للأوزان عن طريق الزحافات والعلل، والمقصود بهما " تلك التغيرات التي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة، فتنتج تشكيلا موسيقيا جديدا، ينحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الذي يحققه الوزن في صورته المكتملة"[2].

وقد استغل الثغري هذه الرخصة- كغيره من الشعراء- لتطويع الإيقـــاع بمـــا يـــتلاءم ومضامين مولدياته، خصوصا إذا علمنا أن المولدية تعتمد على تعدد الموضوعات، من مقدمات غزلية، أو طلّلية، أو مقدمة الرحلة، وصولا إلى مدح النبي (صلى الله عليه وسلم)، ثم مـــدح السلطان الحاكم الذي ترفع إليه المولدية، ولا شك أن هذا التعدد والتنـــوع يفـــرز تنوعـــا في الحالات الشعورية، وهو ما من شأنه أن يؤدي إلى تنوع الإيقاع، وسأحاول رصد ذلك مـــن خلال تتبع ظاهرة الزحافات والعلل على مستوى البحور التي وظفها الشاعر.

أ- الطويل:

وهو أكثر البحور حضورا في المولديات، وظّفه الثغري في ست قصائد اخترت منـــها قصيدة واحدة لرصد التزحيف الذي لحقها، والقصيدة مطلعها :

أُعلِّل نفسي و التعلُّلُ لا يجدي   وإنْ كانَ أحيانًا يُسكّن من وجْدي [3]

بلغت أبيات هذه القصيدة خمسة و ستين بيتا، وتفعيلات ضربها وردت سالمة ممَّا ساعد على امتداد إيقاع القافية، وتكررت الزحافات والعلل مائة وستًا وسبعين مرة، مقابل خمسمائة و عشرين إمكانية تزحيف، فالانحراف العروضي عن طريق الزحافات والعلل حـــدث بنســـبة (33.84%)، مما يدل على أن الشاعر لا يكثر من التزحيف حتى يحافظ على الإيقـــاع المثـــالي للبحر. والملفت للانتباه أن التزحيف تمّ في جميع الأبيات عن طريق (القبض)*، وحذف الحروف

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988م، ص191.

[2] محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 541.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 52.

* القبض: حذف الخامس الساكن من (فَعُولُنْ) فتأتي (فَعُولُ)، أو من (مَفَاعِيْلُنْ) فتأتي (مَفَاعِلُنْ) ينظر: السيد أحمد الهاشمي، ميزان الـــذهب في صناعة شعر العرب ، شرح وتحقيق: سعيد محمد عقيل، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت، ط1، 2005م، ص18.

الساكنة عن طريق القبض يؤدي إلى تسريع الإيقاع. وأقصى تزحيف في القصيدة بلغ خمس مرات بمعنى حذف خمس سواكن في البيت الواحد، مثل قول الثغري:

يُعـــدُّ إلى الأعداءِ كلَّ كتيبةٍ   بها الجردُ تُردي والفوارسُ كالأسدِ

0//0// /0// 0/0/0// /0//   0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وكلَّ صقيلِ الصَّفحتينِ مُهنَّدٍ   وكلَّ قويمَ المتنِ مـــعتدِلِ القـــدِّ [1]

0//0// /0// 0/0/0// /0//   0/0/0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

لحق (القبض) أربع تفعيلات من البيت الأول وخمسا من البيت الثاني، مما أدّى إلى تسريع الإيقاع عن طريق كثرة الحركات التي تناسب دلالة البيتين، والتي تـــوحي بـــالقوة والســـرعة فالشاعر في مقام سرد ووصف الاستعداد العسكري لمواجهة العدو من قبل الســـلطان الزيّـــاني موسى الثاني، وقد انسجم الإيقاع مع الدلالة عن طريق تزحيف (القبض) الذي مسّ التفعيلات فقلّت سكناها وعمّت الحركة مقاطع البيتين، فمقام السرد تطلب إيقاعا سريعا. وهذا ما نلحظه أيضا في مقام سرد فضائل النبي (صلى الله عليه وسلم) ففي القصيدة ذاتهـــا يعـــدد الثغـــري معجزات النبي، يقول:

له انشقَّ بدرُ التمِّ عندَ كمالـــهِ   فشاهدهُ من كانَ بالقربِ والبُعدِ

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//   0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

له حنَّ جذعُ النَّخلِ عندَ فراقهِ   حنينًا شكَا من شوقهِ ألـــمَ الفقدِ [2]

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//   0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

ففي كل بيت من البيتين السابقين تم (القبض) في ثلاث تفعيلات، مما جعل عدد الحركات يزداد وبالمقابل تقل الحروف الساكنة، وهو ما يناسب السرد التاريخي للمعجزات النبوية.

---

[1] الثغري التلمساني ، الديوان، ص58، 59.

[2] نفسه، ص55،56.

أما الإيقاع البطيء في القصيدة فيمكن رصده من خلال الأبيات التي لحقها أقل عدد من زحاف (القبض)، من ذلك قوله:

فمنْ لي بربعٍ حلَّهُ خيرُ مرسَـــلٍ   أُغفِّر خدِّي في ثرى ذلكَ اللَّحدِ

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//   0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وأُشفي غليلي بالورودِ لزمـــزم   فيا ظمئي شوقاً إلى ذلك الـــوردِ [1]

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//   0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إن امتداد الإيقاع أسعف الشاعر على إبراز حالته النفسية، والتعبير عن معاني الاشتياق والحنين إلى البقاع المقدسة، كما اعتمد الشاعر في البيتين أساليب الإنشاء مما أدى إلى تضـــافر البنيـــة الإيقاعية مع البنية التركيبية في ترجمة المشاعر والأحاسيس.

ويوظف الثغري الإيقاع البطيء أيضا في إفراغ شحنة الأسف والحسرة والألم مما يعنيـــه من ذنوب وآثام، يقول :

وإنِّي وإنْ كانتْ ذنوبِـــي كثيرةً   وآثرتْ غيِّي إذ تعاميتُ عن رشْدِي

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//   0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

لأرجو شفيـــعَ المذنبين محمـــدا   يشفِّعـــهُ المولى فيشعُ في العبـــدِ [2]

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//   0/0/0/ / /0// 0/0/0// /0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

ب- الكامل :

يأتي بحر الكامل في الدرجة الثانية من حيث شيوعه في مولديات الثغري، وســـأحاول رصد مظاهر التزحيف فيه من خلال القصيدة التي مطلعها:

ذكرَ الحِمى فتضاعفتْ أشجانهُ   شوقًا وضاقَ بسرِّهِ كتمانـــهُ [3]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 57.

[2] نفسه، ص 54، 55.

[3] نفسه، ص 148.

هذه القصيدة تحوي ثمانية وخمسين بيتا، وجاءت تامة العروض والضرب ولحق تفعيلاتها زحاف (الإضمار)*بنسبة (53,73 %)، وهي نسبة تؤكد تجاوز الشاعر للنمط المثالي للكامل ممّا أدّى إلى خلخلة الإيقاع، وكسر رتابته وخلق تنوع فيه.

والملاحظ أن مجمل الزحافات في هذه القصيدة كانت من نوع واحد وهو (الإضمار) الذي مسّ جميع أبياتها بشكل متفاوت من بيت لآخر، فبعض الأبيات لحقها زحاف واحد وبعضها زحافان وصولا إلى ستة زحافات، وبما أن القصيدة لحقها نوع واحد من الترحيف يمكن رصد التنوع الإيقاعي فيها كما يلي:

- عدد الأبيات التي لحقها الإضمار في تفعيلة واحدة: 04 أبيات.
- عدد الأبيات التي لحقها الإضمار في تفعيلتين: 09 أبيات.
- عدد الأبيات التي لحقها الإضمار في ثلاث تفعيلات: 24 بيتا.
- عدد الأبيات التي لحقها الإضمار في أربع تفعيلات: 14 بيتا.
- عدد الأبيات التي لحقها الإضمار في خمس تفعيلات: 05 أبيات.
- عدد الأبيات التي لحقها الإضمار في ست تفعيلات: بيتان.

إن الأبيات التي لحقها (الإضمار) ست مرات تقلصت فيها الحروف المتحركة إلى أربع وعشرين حركة بدلا من ثلاثين التي تمثل الكامل في صورته السالمة، وبالمقابل ارتفع عدد الحروف الساكنة إلى ثمانية عشر حرفا بدل من اثني عشر، ولاشك أن ذلك أدى إلى تنوع إيقاعي داخل القصيدة، أما علاقة ذلك بالدلالة والحالة الشعورية فيمكن رصده من خلال تفحص الأبيات المضمرة بشكل كبير، مثل قوله:

مَاذا عسى يُثنى عليهِ مــادحٌ	وبــمدحهِ نصًا أَتى فرقــانُهُ [1]
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

* الإضمار: تسكين الثاني المتحرك من تفعيله (مُتَفَاعِلُنْ) فتأتي (مُتْفَاْعِلُنْ)، ينظر: السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 15

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 149.

لحق الإضمار في هذا البيت خمس تفعيلات، ما أدّى إلى تباطؤ الإيقاع، ولعل ذلـــك يناســـب التعبير عن الحيرة والعجز عن الإحاطة بمدح النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، وهذا ما يكشفه الامتداد الصوتي في العبارة الاستفهامية (ماذا عسى يثني عليه مادح).

أما الإيقاع السريع فيمكن رصده من خلال الأبيات التي لحقها تزحيف (الإضمار) مرّة واحدة، مثل قوله:

هو خاتمُ الرُّسْلِ المكينِ مكانهُ	وهو المقدَّمُ والأخيرُ زمانـــهُ
///0//0 /0/0//0 ///0//0	///0//0 ///0//0 ///0//0
متفاعلن متْفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
وهو الذي مدَّ النّبوَّةَ والهدى	شرفًا حواهُ فؤادهُ ولسانـــهُ [1]
///0//0 /0/0//0 ///0//0	///0//0 ///0//0 ///0//0
متفاعلن متْفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ففي كل من البيتين تم إضمار التفعيلة الثانية من الشطر الأول، وباقي التفعيلات جاءت ســالمة لتناسب دلالة البيتين التي قصد بها الشاعر إثبات صفات النبي، ومن ثمّ جاء الإيقاع ثابتا ثبـــات التفعيلة على أصلها.

ج- البسيط:

نظم الشاعر مولدية واحدة وفق هذا البحر مطلعها:

أقصرْ فإنَّ نذيرَ الشَّيبِ وافاني وأنكرتني الغواني بعدَ عرفانِ [2]

وهي تحوي ستين بيتا وقد جاءت تفعيلات عروضها مخبونة*، حيث حُذِف الســاكن الثاني من تفعيله (فَاْعِلُنْ) التي أصبحت (فَعِلُن)، وجاءت تفعيلات ضربها (مقطوعـــة) تم فيهـــا حذف الساكن الأخير، وتسكين ما قبله، فتحولت (فَاْعِلُنْ) إلى (فَاْعِـــلْ) وتكتـــب (فِعْلـــنْ) باستثناء المطلع الذي جاء مقطوع العروض والضرب، أما تفعيلات الحشو فلحقهـــا زحـــاف

---

[1] الثغري التلمساني ، الديوان، ص149.

[2] نفسه، ص 153.

* الخبن: حذف الثاني الساكن من (فاعلن)، فتصبح (فعلن)، ينظر: د حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، ص 97 .

* القطع: حذف الساكن الأخير وتسكين ما قبله من تفعيلة (فاعلن) فتصبح (فَاْعِلْ)، وتنقل إلى (فِعْلنْ)، ينظر المرجع نفسه، ص 98.

(الخبن) في التفعيلة السباعية حيث تتحول (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُتَفْعِلُنْ)، ولحق (الإضـــمار) أيضـــا تفعيلة (فَاْعِلُنْ) التي تحولت إلى (فَعِلُنْ)، وزحاف القطع بالنسبة لتفعيلة (فَعِلُنْ) فتأتي (فَعْلُنْ).

وكثيرا ما كان الشاعر يعمد إلى تساوي الزحاف من حيث العدد وتقابله من حيـــث الموقع بين أشطر الأبيات، الأمر الذي يؤدي إلى خلق إيقاع داخلـــي ينضـــاف إلى الإيقـــاع الخارجي للبيت، مثل قوله:

فيَا نسيمًا سرَى في الطيِّبِ منغمسًا   مـــجرِّرًا ذيـــلَهُ في كلِّ بستانِ

//0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///   //0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مغازلاً لـــخدودِ الوردِ يلثمُـــهَا   ملاعبًا لقدودِ الرَّنْـــدِ و البانِ [1]

//0// 0/// 0//0/0/ 0///   //0// 0/// 0//0/0/ 0/0/

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

لحق (الخبن) تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) في بداية كل شطر من البيتين، مما أسهم في تكثيف الإيقاع عن طريق التوازي الصوتي الحاصل في الألفاظ (مجرراً، مغازلاً، ملاعبا).

وقد يعمد الشاعر إلى جعل تفعيلات البيت سالمة وهو ما يناســـب أســـلوب النـــداء بـــ(الياء) الذي يتطلب امتدادا صوتيا، مثل قوله:

يَا مزمعَ السَّيرِ نحوَ المصطفى عجلاً   يـــحدُو إليهِ بأحداجٍ وأظعـــانِ [2]

/0/0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///   /0/0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 154.

[2] نفسه، ص 154.

2- القافية :

تناول النقاد القدامى القافية من حيث مفهومها وأنواع حروفهـــا، وقـــد اختلفـــوا في تعريفها وتحديد حروفها اختلافا كبيرا، ويعتبر تعريف الخليل بن أحمد لها هو التعريف المشهور والذي يقول فيه: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مـــع حركـــة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب- وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين"[1]. وتؤدي القافية دورا مهما في تشكيل موسيقى الشعر فهي إيقاع النهاية، لأنها تتكون من أصوات معينة تتكرر بانتظام في آخر كل بيت من أبيات القصـــيدة[2] وهذا التكرار هو بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترديدها في فترات زمنية منتظمة[3].

وتعدّ القافية الركيزة الثانية بعد الوزن في تشكيل الإيقاع الخارجي للقصـــيدة" فهـــي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[4].

لذلك سأحاول رصد القيمة الموسيقية والدلالية للقافية في المدونة، من خلال الوقـــوف على نسبة تواتر القوافي المطلقة والمقيدة، ثم المردفة والمؤسسة،كما أدرس حرف الروي من حيث نوعه وحركته بهدف الوقوف على اختيارات الشاعر في هذا المجال.

تتعلق القافية من حيث الإطلاق والتقييد بحرف الروي، فتكون مطلقة إذا كان الـــروي متحركا، وتكون مقيدة إذا كان الروي ساكنا، وقد اختار الثغري القافية المطلقة في جميع قصائده العمودية ما وفّر لها صفة الامتداد الصوتي.

ومن أجل توفير الامتداد الصوتي لم يتوقف الشاعر عند توظيف القوافي المطلقة فحسب بل دعمها (بالردف)*، فجاءت أربع قصائد من المولديات مردفة، وذلك بنوع واحد من الردف وهو حرف المد (الألف)، وتمثل القوافي المردفة ما نسبة (39,90 %) من الأبيات.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 135.

(2) ينظر: عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، ص 145.

(3) ينظر: عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998م، ص 100.

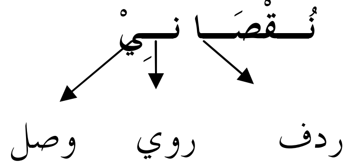
(4) ابن رشيق ، العمدة ،ج1، ص 135.

*الردف: هو حرف مد (ألف،واو، ياء) قبل الروي، ينظر ، السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة العرب، ص، 127.

من نماذج قوافي مولدياته، قوله:

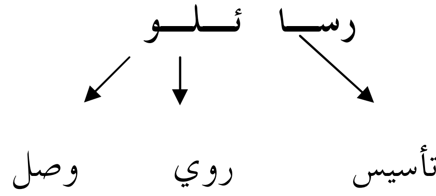
يا شهرُ أطلعتَ في أفقِ الـــهُدى قمرًا   كمالهُ غيرُ موسومٍ بِنُقْصَانِ [(1)]

فالألف ردف، والنون روي، والياء وصل. فالامتداد الصوتي تحقق من خلال الردف وإطـــلاق القافية، ويمكن توضيح ذلك كما يلي:



وقد يعتمد الشاعر لتحقيق الامتداد الصوتي في القافية على ألف التأسيس، حيث تمثل القوافي المؤسسة ما نسبته (25,45 %)، ولتوضيح ذلك نمثّل له بقول الثغري:

رسولٌ كريمٌ خاتمُ الرُّسْلِ كلِّهِم   وأعظمُ من تُلقى إليهِ الرَّسَـــائِـــلُ [(2)]



لقد حشد الثغري كل الإمكانات الصوتية لحروف القافية من (ردف وتأسيس ووصل) قصد إكساب شعره صفة القوة والوضوح السمعي، حيث بلغت نسبة القوافي المردفة والمؤسسة معا (65,35 %).

أما من حيث حرف الروي الذي يعتبر "أثبت الحروف، وهو الحرف الذي تبنى عليـــه القصيدة كلها، ويتكرر في قوافي الأبيات جميعا، وإليه تنسب القصيدة[(3)]، فكانـــت خيـــارات الشاعر له وفق الجدول التالي:

[(1)] الثغري التلمساني، الديوان، ص 156.

[(2)] نفسه، ص 103.

[(3)] إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن،ط 1، 2002م، ص 177 .

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
- الميم	222	%29,09
- النون	118	%15,16
- اللام	112	%14,67
- الهاء	90	%11,79
- الراء	85	%11,14
- الياء	71	%09,30
- الدال	65	%08,51

يتضح من خلال الجدول أن الثغري أجاد اختيار نوع الروي، وجاءت خياراته في هذا المجال موافقة لما هو شائع في الشعر العربي، حيث يرى إبراهيم أنيس أن حروف الروي تنقسم بحسب درجة الشيوع في الشعر العربي إلى أربعة أقسام: شائعة، ومتوسطة الشيوع، وقليلة الشيوع، ونادرة[1]، وبالنظر إلى روي المولديات نلحظ أن أحرف (الميم، اللام، الدال، النون، الراء) تمثل نسبة(78,89%) كروي لمولديات الثغري، وهي الحروف الشائعة كروي في الشعر العربي، ثم تأتي (الياء) وهي من الحروف المتوسطة الشيوع، وأخيرا (الهاء) وهي قليلة الشيوع،

فالثغري ينتقي الحروف الأكثر شيوعا لما تتوفر عليه من وضوح سمعي، كما أنها في معظمها من الحروف المجهورة مما يجعلها أكثر قوة وتأثيرا في الملتقي.

أما حركة الروي فوردت وفق الجدول التالي:

الحركة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الضمة	270	%35,38
الكسرة	247	%32,37
الفتحة	246	%32,24
السكون	000	%00،00

ما يلاحظ في حركة الروي هو غياب السكون، وتقارب نسبة باقي الحركات، وهذا ما يعني سيطرة الحركة في المولديات، ويمكن تفسير ذلك برغبة الشاعر في إشاعة نوع من الحيوية تتناسب ومقام الإلقاء، باعتبار أن المولدية تلقى في أجواء احتفالية بمناسبة المولد النبوي،

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

وبحضور السلطان وحاشيته وجمهور من السامعين، وهو مقام دعا الشـــاعر إلى اختيـــار روي متحرك منسجم مع خاصية الإنشاد قصد جذب التلقي وإحداث التأثير السمعي فيه .

3- دراسة الموشحة:

يرى بعض الدارسين أن الموشحات فن أندلسي خالص، ظهر بالأندلس واشتهر هناك فيذكر ابن بسّام الأندلسي ما نصه:" أول من صنع الموشحات بأفقنا واخترع طريقتـــها فيمـــا بلغني محمد بن يوسف القبري الضرير، وكان يضعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها علـــى السهلة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي، ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة دون تضمين ولا أغصان"[1]. وقد تضافرت عدة عوامل ساهمت في ظهور هذا الفن بالأندلس منها الطبيعية والاجتماعية فكان هذا الفن الجديد انعكاسا للبيئة الأندلسية "بطبيعتها الفنية ولهوهـــا ومجونها وانتشار السمر فيها"[2]، وكانت الموشحات في بداية ظهورها تتنـــاول موضـــوعات مرتبطة باللهو والغناء والموسيقى، ثم أصبحت فيما بعد تتطرق لمختلف الموضوعات بمـــا فيهـــا الدينية كالتصوف والمديح النبوي والمولديات.

انتشر فن الموشحات في الأندلس ثم المغرب، "وقد أعجب الجزائريـــون بالموشـــحات الأندلسية منذ أواخر عهد الحماديين، ونسجوا على منوالها، ونشأت المدائح ثم المولديات"[3].

والثغري من الشعراء الذين خاضوا غمار هذه التجربة الفنية، حيث وردت في ديوانـــه موشحة واحدة في شكل (تخميس)، قام على تقسيم الموشحة إلى أقسام يحوي كل قسم خمسة أشطر، أربعة منهم على روي واحد والخامس على روي مختلف.

نظم الثغري موشحته على وزن (الخبب)، يقول في مطلعها:

يا ليلَ الاثنين افتخـــرْ   بالبدرِ الطَّالعِ من مضرْ

في ليلةِ يوم اثني عشـــرْ   من شهرِ ربيعِ المشتهرْ

بالمولـــدِ فهو بـــه علـــمْ[4]

---

(1) د علي بن محمد، ابن بسام وكتاب الذخيرة الذخيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص 331.

(2) أحمد أمين، فيض الخاطر ، دار موفم للطباعة والنشر ، الجزائر ،1989م، ج1 ، ص25.

(3) محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص177.

(4) الثغري التلمساني، الديوان، ص 92.

تقوم (المخمّسة) على نظام محكم في تشكيل قوافيها، تتطلب من المبدع تحكما جيدا في هذا الفن، وسعة في الثقافة، وغزارة في الثروة اللغوية، تجنِّب الشاعر الوقوع في التكلف اللفظي المقيت أو بعض عيوب القافية، وقد تحكّم الثغري بشكل بارع في موشّحته، فجاءت قوافيها سلسة خالية من العيوب، وتميزت كذلك بثراء موسيقي ناتج عن التكرار، ويعتمد الشاعر على تكرار أصوات معينة يستطيع بواسطتها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشع دلالات معيّنة.

ويمكن دراسة البنية الصوتية للموشحة من خلال ملاحظة تكرار الأصوات وبيان فعاليتها الموسيقية والدلالية والتي منها :

أ – تكرار الصوت منفردا:

يقول الثغري:

يا شهرُ بك افتخرَ الدَّهرُ   يا شهرُ جمالكَ مشتهرُ
يا شهرُ كمالُك منتشرُ   يا شهرُ قدومُك يا شهرُ
تُحيي بنواسمِهِ العِبرُ[1]

كرر الشاعر حرف الراء عشر مرات في هذه المقطع، وقد ورد هذا التكرار إما في كلمات مكررة أصلا وهي (شهر)، أو كلمات متجانسة مثل (مشتهر، منتشر)، والراء حرف مكرر[2] يدلّ على تكرار شهر ربيع الأول الذي يحمل حلوله ذكرى المولد النبوي، وأكسب تكرار الراء تنغيما موسيقيا، يناسب الإنشاد المعبّر عن الفرح والابتهاج بقدوم تلك الليلة المباركة.

ويقول في قسم آخر من الموشحة:

صبحُ الإرشادِ به انصدعَا   وبأمرِ الله لقدْ صدعَا
والخلقَ لنجحِ الحقِّ دعَا   وأزالَ بسنَّتِه البِدعَا
فبسنّتِه الخلقُ قد اعتصموا[3]

تكرار حرف الدال بلغ سبع مرات، والدال حرف شديد مجهور يلائم معنى الأبيات التي تدل على الجهر بالدعوة الإسلامية، والإفصاح عن منهج الحق، وإزالة البدع والأباطيل.

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 92.

(2) ينظر: د تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1979م، ص 79.

(3) الثغري التلمساني، الديوان، ص 93.

ب- تكرار الأصوات مجتمعة :

لتحقيق الإيقاع الموسيقي يحاول الشاعر الحفاظ على مجموعة من الحروف، ويكررهـــا في نهاية كل شطر شعري كقوله:

قـــامَ القرآنُ بحجَّـــتهِ   وأمام دليلِ مـــحجَّتهِ
وتسامى الصِّدقُ بلهجتهِ   وتناهى الحسنُ ببهجتهِ
فالعقلُ يهيـــمُ ولا يهـــمُ [1]

حصل التماثل الصوتي عن طريق تكرار مجموعة من الأصوات على مستوى بعض التراكيـــب ففي قوله:(حجته، محجّته) أضاف الشاعر حرفا واحدا إلى الكلمة الثانية مقارنة بالأولى ليـــتغير المعنى مع الحرص على الانسجام الإيقاعي الناتج عن تكرار الأصوات نفسها.

وفي قوله: (لهجته، بهجته) وقع تجانس بين الكلمتين وتمّ استبدال الحـــرف الأول فقـــط للإبقاء على التنغيم المتكرر .

وقد يُنْقِصُ الشاعر حرفا فيغير الدلالة ويبقي على التنغيم نفسه، مثل قوله:(يهيم، ويهم) فالأولى من الهيام والثانية من الوهم، وأيضا في قوله:

مِلِكٌ يُتخيل كالملَـــكْ   كالشَّمسِ تحلُّ ذرَى الفلكْ
كالبدرِ يضيءُ بمحتلكْ   كاللَّـــيثِ يصولُ بـــمعتركْ
تلقـــاهُ الأسْـــدُ فتنـــهزمُ [2]

حرص الشاعر على تحقيق التماثل الصوتي بين الكلمات المشكلة للقوافي، فبين كلمتي (الملـــك، الفلك) استبدل الشاعر الحرف الأول فقط بعد (ال) التعريف، وفي البيت الثاني حصل التكرار الصوتي بين (محتلك، معترك)، حيث غير الشاعر حرفا واحدا وأبقى على باقي الأحرف، كما حرص على تطابق الصيغة الصرفية بين الكلمتين تكثيفا للإيقاع وتحقيقا للأثر الموسيقي.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان ، ص 95.

[2] نفسه، ص 96.

ثانيا : الموسيقى الداخلية

1- الصوت اللغوي وتشكيله الموسيقي:

إذا كان الوزن والقافية مقومين أساسيين في تشكيل الموسيقى الخارجية للنص، فإن الشاعر يعمد إلى تنويع الإيقاع وتكثيفه داخل النص بما يتماشى والحالة الشعورية، والدلالة المقصودة عن طريق اختيار حروف معينة لأن" لكل حرف نغم صوتي، يحمل صفات معينة تتحدد انطلاقا من كيفية النطق به، وموضع المخرج وطريقه خروج الهواء، وعلى هذا الأساس أقام اللغويون وعلماء الأصوات تصنيفاتهم للحروف، من حيث الجهر والهمس، الشدة والرخاوة...، وينبني على هذا أن لها خصائص صوتية وموسيقية تتصل بدلالات معينة، في وسع الشاعر أن يتحكم من خلالها في إيقاعه الشعري بالكيفية التي تخدم المعنى"[1].

أ- المجهور والمهموس:

تنقسم الحروف في اللغة العربية إلى حروف مجهورة وأخرى مهموسة،"فالجهر من صفات القوة، والهمس من صفات الضعف"[2]، ويتجلى ذلك أثناء النطق بها وهذا التوصيف يتم بحسب المخرج الهوائي من جهة، والصفة السمعية من جهة ثانية، ففي المهموس يرتخي الوتران الصوتيان ولا يهتزّان كما هو شائع في الحروف المجهورة[3]. و قد جمع علماء اللغة القدامى الحروف المهموسة في عبارة (سكت فحثه شخص)[4] وباقي الحروف تعدُّ من المجهور.

وقد استغل الثغري صفات الأصوات لتجسيد دلالات معينة، ونقل الأجواء النفسية من المبدع إلى الملتقي، فمن النماذج الشعرية التي تؤكد اعتماد الشاعر على الحروف المهموسة بشكل كبير قوله:

ذكرَ الحِمى فتضاعفتْ أشجانهُ	شوقًا وضاقَ بسرِّهِ كتمانهُ
دنفٌ تذكَّرَ من عهودِ ودادهِ	ما لم يكنْ من شأنهِ نسيانهُ
يسائلُ الركبان عن ذاكَ الحِمى	فتثير كامنَ وجدهِ ركبانهُ

---

(1) د محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في الغرب الإسلامي، ص 151، 152.

(2) أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط 1، 1992م، ص 84.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

(4) ينظر: زبير دراقي، محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م، ص 56.

ويرومُ سلوانَ الـــهوى فيجيبهُ إنَّ الـــمحبَّ مـــحرمٌ سلوانهُ (1)

عمد الشاعر إلى تكرار حروف الهمس بشكل كبير، خصوصا (الحاء، الفاء، الســين، الشــين، الهاء)، وهذا التوظيف يلائم المعنى والحالة النفسية، حيث أن الشاعر عاش صراعا نفســيا بعــدما فاجأته ذكرى الأحبة، فتضاعفت أحزانه وثارت آلامه واضطربت جوانحــه، وقــد اســتجابت الحروف المختارة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية، فأشاعت جوا من الحزن والأســف والحســرة ليبلغ الحزن مداه مع كل قافية منتهية بالهاء تلائم هذه الدفقة الشعورية الحزينة.

والقصيدة نفسها تشهد تحولا في نوع الحروف عندما يتغير السِّياق، يقــول الشــاعر في مدح النبي (صلى الله عليه وسلم):

المصطفى خيرُ البريةِ كلِّهــا وأجلُّهــا قدرًا تعاظمَ شأنُــهُ

هو خاتمُ الرُّسْلِ المكينِ مكانهُ وهو الــمقدَّمُ والأخيرُ زمانُهُ

عنوان طرسِ الأنبياء ختامــهُ والطرسُ*يكملُ حسنَه عنوانُهُ (2)

إن انتقال الشاعر إلى مقام المديح النبوي جعله يغيّر نوعية الحروف المستعملة، حيــث كانــت الحروف المجهورة أكثر حضورا منها (الراء، الميم، الدال...)، وهي حروف تناسب مقام الجهر والإفصاح عن صفات النبي وفضائله.

ويقول في مدح السلطان الزياني (موسى الثاني):

أعطيتَ بالعدلِ الخلافةَ حقَّــها فملوكُها في حقِّها لك سلَّمُــوا

جودٌ وإحسانٌ وقصدٌ في الهدى حسنٌ وعقلٌ في التُّقى مستحكِمُ

وتواضعٌ يُعلي وقــدرٌ يعتــلي وندى يدٍ تــهمي وبشرٌ يبســمُ (3)

لقد اختار الشاعر من الحروف ما يعبر عن سمو الممدوح وعظم شأنه، فكانت الحروف المجهورة أنسب للمقام مثل (الدال، اللام، القاف). كما أسهم (الرفع والتنــوين) في تعميــق دلالات الأبيات التي توحي بالرفعة وعلوّ الشأن.

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 148.

* الطرس: الصحيفة أو الكتاب.

(2) الثغري التلمساني، الديوان، ص، ص 149.

(3) نفسه، ص 130.

ب- الصوامت والصوائت:

المقصود بالصوامت هو مجموع الحروف المجهورة والمهموسة، أما الصوائت أو الحركات الطوال فهي (الألف، الواو، الياء)[1]،ويظهر طول هذه الحركات أثناء النطق بها، حيث تتوفر على خاصية الامتداد الصوتي، وقد أفاد شاعرنا من هذه الخاصية حيث يتغير الإيقاع بحسب نوعية الحروف، فيكون متسارعا مع الحروف الصامته، ويكون بطيئا ممتدا مع الصوائت أو الحركات الطوال، وهذا التغيير له بواعثه النفسية وأغراضه الدلالية.

من النماذج التي عمد فيها شاعرنا إلى الإيقاع البطيء قوله:

وإنِّي وإنْ كانتْ ذنوبي كثيرةً   وآثرتْ غيِّي إذْ تعاميتْ عن رشدِي

لأرجو شفيعَ المذنبين محمـدا   يشفِّـعهُ المولى فيشفعُ في العبـدِ [2]

تضمنت كل كلمة في البيت الأول حرف مدّ، وكثرة استعمال حروف المد (الألف، الواو، الياء) أدّى إلى تباطؤ الإيقاع، وكأني بالشاعر يستوقف الزمن في لحظة تأمل وأسف وحسرة مما يعيشه من ذنوب وآثام، ويرغب في الصفح والمغفرة بفضل شفاعة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

ويتحول الشاعر في القصيدة ذاتها إلى الإيقاع السريع فتقلّ حركات المد، وتحل محلها الصوامت في قوله:

له معجزاتٌ ماثلتْ كلَّ ما أتى   به الرُّسلُ من آيٍ وأربتْ عن الحدِّ

ومولدهُ للخلقِ أسـعدُ مولـدٍ   فهمْ منه في ظلٍّ من الأمنِ مـمتدِّ

وآياتـهُ قبـلَ الولادِ وبـعدَه   لكثرتِها لم تُحصَ في القبلِ والبعدِ [3]

إن الشاعر في مقام تعداد معجزات الرسول (صلى الله عليه وسلم) مما جعل الصوامت تطغى على الأبيات، لتعطي إيقاعا سريعا بناسب تعداد الصفات وسرد المعجزات.

وفي قصيدة أخرى يقول:

لـمَّا بدتْ أنوارُ مولدِهِ خبتْ   نارٌ لفارس لـم تزلْ تتـضرَّمُ

---

[1] ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، (د ت)، ص 76.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص 54،55 .

[3] نفسه، ص 55، 56,

وتضعضعَ الإيوانُ من أرجائـــهِ وغـــدتْ به شرفاتُـــهُ تتهـــدَّمُ

وتساقطتْ أصنامُ مكةَ رهبـــةً والجنُّ بالشُّهبِ الثواقبِ ترجمُ [1]

فسياق السرد التاريخي لسيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ومعجزاته تميّز بالإيقاع الســـريع فالشاعر في غنىً عن حركات المد، ويمكن تفسير ذلك بكون المعاني موضوعية منفصـــلة عـــن نفسية الشاعر وذاتيته لا تتطلب سبر أغوار النفس وتأمل أعماقها. فيما يكون سياق المناجـــاة أكثر عمقا وارتباطا بذاتية الشاعر، مما يستدعي اعتماد الحركات الطويلة التي تشـــكل إيقاعـــا بطيئا يناسب حالات التأني والتأمل، وذلك ما يظهر في القصيدة ذاتها التي وردت فيها الأبيات السابقة، يقول :

مالِي سوى حبِّي إليكَ وسيلـــةٌ ونظـــامُ مدحٍ في علاكَ يُنظمُ

إنِّي بـــجاهكَ واثقٌ مستمسكٌ بالعروةِ الوثقى التي لا تُفصَمُ

يا ربِّ عفوًا عن ذنوبي كلِّهـــا عفوًا تـــمنَّ به عليَّ وتنعـــمُ [2]

2- موسيقى الكلمة:

أ- الجناس:

يسمى الجناس والتجنيس والمجانسة، ويقوم على تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وينقسم إلى قسمين: جناس تام وهو ما اتفق فيه اللفظان في هيئة الحروف أي حركتـــها عددها، نوعها، وترتيبها، مع الاختلاف في الدلالة، وجناس ناقص وهو ما اختلف في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة[3].

والجناس أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع "فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما هما في الواقع إيقاعان موسيقيان ترددا في مساحة البيت الشـــعري... وكـــذا الكلمتـــان المتجانستان تجانسا ناقصا، فالنّقص في الجناس يلبّي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبّي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر"[4]، فهو إذن وسيلة فعالة في الأداء الموســـيقي

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 126.

[2] نفسه، ص 129,

[3] ينظر: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم بيروت، (د ت)، ص 330.

[4] د منير سلطان، البديع في شعر شوقي، ص 155.

باعتباره يقوم على أبنية التماثل والتباين، وقد استغل الثغري الإمكانات الصوتية للجنـــاس في تشكيل الموسيقى الشعرية. فمن نماذج الجناس التام قوله:

ولِي كلَّما هبّتْ نواسمُ طيبةَ　　　شمائلُ تبديها الصَّبا والشَّمائلُ [1]

جانس الشاعر بين (شمائل، الشمائل) الأولى بمعنى الفضائل والأخلاق، والثانية تعـــني ريـــح الشمال، وقد تولّد عن التماثل الصوتي بين الكلمتين إيقاعا واحدا متكررا ينضاف إلى إيقـــاع الوزن، والقصد الدلالي منه إبراز شوق الشاعر إلى الأماكن المقدسة، ويكون هذا التذكّر مرتبطا باقتراب موعد الحج وعبّر الشاعر عن ذلك بعبارة (كلّما هبت نواسم طيبة).

وقوله أيضا:

ولو ثـــمَّرَ التوفيقُ أصبحتُ جانيا　　　لما كنتُ للآثامِ والذَّنبِ جانياَ[2]

الجناس التام حصل بين (جانيا، جانيا)، الأولى بمعنى الحصول على الشيء المحبـــوب وتحقيقـــه والثانية بمعنى اقتراف الذنب، وحقق هذا الجناس توافقا في الإيقاع وتناقضا في المعنى، وهو ما من شأنه مفاجأة المتلقي ودعوته للتأمل معتمدا في ذلك على أسلوب الشرط بالأداة (لو) التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، فامتناع حصول الآثام مرتبط بتحقق التوفيق في التقوى والإيمان الراسخ.

ويقول:

ودونَك روضًا من ثنائكَ عاطرًا　　　فما لثناكَ العاطر النّدّ من ندٍّ [3]

جانس الشاعر بين كلمتي (ندّ، ندّ) الأولى بمعنى عود طيّب الرائحة يُتبخر به[4]، والثانية بمعـــنى النظير والمثيل، وقد أحدث هذا الجناس تماثلا صوتيا وتأكيدا دلاليا.

والملاحظ أن الشاعر لم يكثر من استخدام الجناس التام، بالمقابل يهتم بالجناس النـــاقص بمختلف أشكاله من دلك قوله:

غريبٌ بغربٍ أوبقتهُ ذنوبُـــهُ　　　فأصبحَ في أسْرِ البطالةِ عانيًا [5]

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 103.

(2) نفسه، ص 168.

(3) نفسه، ص 61.

(4) ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص797.

(5) الثغري التلمساني، الديوان، ص 169.

فالجناس الحاصل بين (غريب، غرب) هو جناس ناقص، و لم يفصل الشاعر بين الكلمتين مما نتج عنه إيقاعا متصلا، وهو إيقاع متباين من حيث مدته الزمنية "لأن اختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع"[1]، فكلمة غريب أطول زمنيا في إيقاعها من كلمة غرب بسبب زيادة حرف (الياء).

ويقول الثغري:

نبيٌ أتاهُ الوحيُ من عند ربِّهِ   فبالغَ في تبليغهِ للوَرى طُرًّا [2]

الجناس الحاصل بين (بالغ، تبليغ) أدى دورا فاعلا في تحقيق التطريب الموسيقي، وكان لاختلاف عدد الحروف بين الكلمتين أثر في تباين الإيقاع وتنوّعه، كما أسهم حرف الجر (في) الفاصل بين الكلمتين في تعميق الدلالة، حيث أن المبالغة كانت محصورة في تبليغ الدعوة، لدلالة (في) على الظرفية، وفي ذلك إشادة بجهود الرسول (صلى الله عليه وسلم) في تبليغ الدعوة وهداية البشر.

ويقول أيضا:

وأيام وصلٍّ كلّهنَّ أصائــلُ   وماضي زمانٍ كلّهُ زمن الوردِ[3]

بين (وصل، أصائل) جناس ناقص، فالوصل هو لقاء الأحبة، والأصائل جمع أصيل وهو المساء والمقصود أن الأصائل أي (الأمسيات) كلها كانت زمنا للوصال والودّ والسعادة، وقد أعطى هدا التجنيس إيقاعا متنوعا سبب عدم التماثل الكلي بين الكلمتين مما أدى إلى كسر رتابة الوزن ودفع الملل عن المتلقي، أما من حيث الدلالة فقد أشاع هذا التجنيس معاني الفرح والسعادة التي أراد الشاعر أن ينعت بها ماضي زمانه مستعينا بلفظه (كلّهن) للربط بين لفظتي الجناس وتوكيد المعنى.

إن الجناس حلية موسيقية ومقوماً دلاليًا اتخذه الشاعر أداةً لتكثيف الإيقاع وتعميق الدلالة، فنجده ينتقل من توظيف جناس واحد في البيت الشعري -كما مرّ في النماذج السابقة- إلى جناسين أو أكثر في البيت الواحد، مثل قوله:

---

[1] د منير سلطان، البديع في شعر شوقي، ص 110.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص 77.

[3] نفسه، ص 52

يعـــدُّ إلى الأعداءِ كلَّ كتيبةٍ بها الجردُ تردي والفوارسُ كالأُسدِ [1]

تضمن البيت جناسين؛ الأول بين (يعدُّ، الأعداء) وهو جناس ناقص سبب الاختلاف في عـــدد الحروف بين الكلمتين مما يعطي إيقاعا متباينا من حيث المدة الزمنية، فنطـــق الكلمـــة الثانيـــة (الأعداء) يستغرق مدة أطول من الكلمة الأولى (يعدّ)، أما الجناس الثاني فحصل بين (الجـــرد تردي)، وقد أضفى على الكلام نغما موسيقيا ناتجا عن التماثل الصوتي والتوازن العروضي بين اللفظتين. أما دلاليا فقد أسهمت ألفاظ الجناسين في التعبير على القـــوة والاســـتعداد الجيّـــد للحرب.

وقوله كذلك:

وتوديعهُم أذكى الجوى في جوانحي وأودعَ التَّوديعُ في كبدي جمرَا [2]

في البيت جناسان الأول بين (الجوى، جوانح) وقد أعطى إيقاعا إضافيا للشطر الأول من خلال التكرار الصوتي الحاصل بين أحرف الكلمتين، كما عمق الدلالة حيث ارتبطت الكلمتان بحرف الجر (الباء) الذي أفاد الظرفية المكانية[3]، فالجوى الذي هو شدة الحزن، وقد اشتعل في نفـــس الشاعر والتهب في جوانحه. أما الجناس الثاني فهو جناس اشتقاق (توديعهم، أودع، التوديع) دلّ على تأكيد الإحساس بمرارة الوداع وإبراز أثره السلبي في نفسية الشاعر.

وقوله أيضا:

وإلى الحِمى قبلَ الحِمَامِ سرتْ بهم ظَعنٌ يسرُّ الظاعنين سُراهَـــا [4]

في البيت تكثيف واضح للتماثل الصوتي عن طريق التجانس الحاصل بين أكثر من لفظ، فقـــد أضفى الجناس بين (الحِمى، الحِمام) لمسةً فنيّة على دلالة العبارة الـــتي تضـــمنت الـــدعوة إلى استغلال الحياة من أجل زيارة البقاع المقدسة قبل حلول الموت. أما الشـــطر الثـــاني فتضـــمن جناسين الأول (ظعن، الظاعنين)، والثاني (يسرُ، سراها) ما جعل الشطر الثاني من البيت تترتب فيه كلمات الجناسين في شكل متناوب بديع أفرز إيقاعا مكثفًا ودلالة قويةً.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 58.

[2] نفسه، ص 73.

[3] ينظر: مصطفى الغلاييني،جامع الدروس العربية دار الحديث ، القاهرة، مصر، 2005م، ص 556.

[4] الثغري التلمساني، الديوان، ص 161.

والملاحظ أن الشاعر يوظف كثيرا الجناس الاشتقاقي، حيث يأتي باللفظ ويشتق منـــه صيغا مختلفة في البيت الواحد، ويحقق ذلك تأثيرا موسيقياً ودلالياً، فعلى المستوى الصوتي يحدث هذا النوع من الجناس إيقاعا منسجما ناتجا عن التماثل الصوتي بين الحروف، أما على المستوى الدلالي فيحقق ثراء وتنوعا في المعنى وخصوبة في الدلالة، مما يبين تمكن الشـــاعر وتحكمـــه في أدواته اللغويّة، وثراء معجمه الشعري، وقدرته على التأثير في المتلقي من خـــلال تقـــديم دوال لغوية تبدو في ظاهرها متماثلة لكنها تحمل دلالات متباينة وأحيانا متناقضة، وهو ما من شـــأنه مفاجئة القارئ وشدّ انتباهه.

ويبلغ التجنيس درجة عالية من التكثيف الإيقاعي، حيث يشمل التماثل الصوتي معظم ألفاظ البيت الشعري، مثل قوله:

نبيٌّ تسمَّى أحمـــدا ومحمـــدا وأطنبَ فيه الوحيُ بالمدحِ والحمدِ [1]

جانس الشاعر بين معظم ألفاظ البيت (أحمد، محمد، المدح، الحمد)، حيث شـــكّلت أحـــرف (الحاء، الميم، الدال) وحدات صوتية أساسية في بنية الألفاظ، مع تنوع في موقعها وحركتـــها ومعناها من لفظة لأخرى، مما ولّد إيقاعا ثريا، واستطاع الشاعر الربط بين أسماء الـــنبي محمـــد (صلى الله عليه وسلم) وما تحمله من دلالات.

وقوله كذلك:

إمامُ الهدى ساقِي العِدى أكؤسَ الرَّدى غمامُ الجدى غيثُ النَّدى المتراسلِ[2]

حقق الشاعر في هذا البيت ثراء موسيقيا وكثافة إيقاعية قوية بفضل التجانس اللفظي والتماثل الصوتي الحاصل بين الألفاظ (الهدى، العدى، الرّدى، الجدى، النّدى)، كما أن هذه الكلمـــات متساوية في الوزن العروضي مما جعل الموسيقى الداخلية للبيت تتضافر مع الـــوزن العروضـــي لتعطي إيقاعا منسجما من شأنه جذب المتلقي والتأثير فيه، وهو تجنيس غير منفصل عن الدلالة بل داعم لها، حيث تمحورت ألفاظه حول محورين عادة ما يُمدح بهما الملوك، وهما الشـــجاعة والجود [3]، فالمحور الأول دلّت عليه الألفاظ (العدى، الرّدى)، والمحور الثاني يظهر في الكلمات (الهدى، الجدى، النّدى).

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 55.

(2) نفسه، ص 107.

(3) ينظر: ابن رشيق ، العمدة، ج2، ص 153.

لقد أظهر الثغري عناية فائقة بالجناس- خصوصا الناقص منه بمختلف أنواعه- وطوّعه وفق مقاصده الدلالية والإيقاعية، وأبدى تحكما بارعًا في هذه الحلية البديعية واستطاع- بفضل التجنيس- إكساب شعره ثراء موسيقيا له أثره في المتلقي، وخلق "التجنيس بنية صوتية متنوعة وفاعلة لها دور في الإيحاء بالدلالة الشعرية، إذ لا يخفى علينا ما توفره حالات التجانس من مظاهر جمالية منتظمة تمثل أتمّ أشكال الانتظام والتناسب التي تحققَ بها البعد الإيقاعي، والإيقاع في هذا السيّاق غير منفصل عن الدلالة، إذ نلاحظ أنّ الوظيفة الصوتية ليست هي كل ما يكتنف فاعلية التجنيس، فهناك وظيفة أخرى توازي هذه الوظيفة وتتعلق بالمعطى الدلالي"[1].

ب ــ الترديد:

عرّفه ابن رشيق بقوله: " هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّدها بعينها متعلقة بمعنى آخر"[2]، فالترديد نوع من التكرار، ولكن يجب أن "يكون ورود الكلمتين في سياقين دلاليين مختلفين، فترتبط بذلك كل لفظة بجانب دلالي خاص، وهذا الاختلاف في نسبة الكلمتين هو الذي يميز الترديد ببعدين أساسيين بعد دلالي وبعد صوتي، فيتفاعل الصوت مع الدلالة ويتولد عن ذلك البعد الإيقاعي"[3]، ولا شك أن البعد الإيقاعي ناتج عن التماثل الصوتي بين الكلمتين.

وقد اهتم الثغري بهذا المؤشر الإيقاعي ووظفه في شعره لخدمة مختلف الدلالات، مثل قوله:

ملائكةُ الرحمنِ قد قاتلتْ معهُ العِدى   بغزوة بدرٍ حينَ حلَّ العِدى بدرًا [4]

الكلمة المرددة هي (العِدى) دلّت الأولى على عموم الأعداء وخصّت الثانية الدلالة المقصودة، وهم أعداء الرسول (صلى الله عليه وسلم) في غزوة بدر، وحقّق تكرار الكلمة إيقاعا مكررا على مساحة البيت الشعري يعطي نغما متماثلا في شطري البيت.

---

[1] د بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السادس و السابع الهجريين، ص 290.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 3.

[3] د بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد الغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، ص 298.

[4] الثغري التلمساني، الديوان، ص 84.

ويقول كذلك:

وأخطرُ ما يلقى المحبُّ به الرَّدى   وكلُّ محبٍ لا يرى للرَّدى خطرًا [1]

إن ترديد الشاعر للفظة (الرّدى) حمل دلالتين مختلفتين، فالأولى دلّت على الخطر الذي قد يلقاه المحب في سبيل حبّه، ولكن المحب لا يدرك هذا الخطر طالما أنه وفيّ متفانٍ في حبه وهذا ما تبرزه كلمة (الردى) الثانية، وقد تحقق هذا التناقض بين الكلمتين بواسطة أداة النفي (لا).

يوظف الثغري- أحيانا- الترديد لتأكيد المعنى، من ذلك قوله:

فجاهدهُم في الله حقَّ جهادهِ   فمنْ لم يدنُ طوعًا أتاهُ الرَّدى قهرًا [2]

فالشاعر ردّد لفظه (جاهدهم) بذكر مصدرها (جهاده) مما أسهم في تأكيد المعنى لأن المصدر إذا ذُكر بعد فعل من لفظه أكد المعنى[3]. أما إيقاعيا فترديد الكلمة في بداية الشطر ونهايته أسهم في إحكام موسيقى الجملة الشعرية.

ويأتي الترديد بغرض تفصيل الكلام كقوله:

أعادَ الأعادي فرقتينِ بحكمةٍ   فمِنْ فرقةٍ قتلى ومِنْ فرقةٍ أسرَى [4]

فترديد كلمة (فرقة) كان بغرض تفصيل الكلام وتوضيح المعنى المتعلق بأحداث غزوة بدر الكبرى، حيث انهزم الكفار وتفرق شملهم ما بين قتلى وأسرى .

ويقول أيضا:

يا نفسُ صبحُ الشَّيبِ لاحَ وأنتِ في   ليلِ الغوايةِ وهو ليلٌ مظلمُ [5]

ردّد الشاعر لفظة (اللّيل) الأولى جاءت في سياق التشبيه (ليل الغواية)، وهو تشبيه بليغ مقلوب تأخر فيه المشبه (الغواية) عن المشبه به (اللّيل)، لأن المقصود تشبيه الغواية بالليل لكن الشاعر لا يقصد المعنى الزماني للّيل بل يقصد ظلامه، فاستدرك هذا المعنى من خلال كلمة (ليل) الثانية التي وُصفت بالظلام، وبذلك أسهم هذا الترديد في بناء الدلالة.

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 75.

(2) نفسه، ص 84.

(3) ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص457.

(4) الثغري التلمساني، الديوان، ص 84.

(5) نفسه، ص 129.

يمكن القول أن الترديد ليس مجرد تكرار للفظة في مساحة البيت الشعري دون مقاصد دلالية وغايات معنوية، بل غالبا ما يحقق تعميقا للدلالة وتنوعا في وظائفها.

جـ – التصدير:

هو نوع من التَكرار يشبه الترديد إلاّ أن اللفظة المكرّرة الثانية تخصّ القافية ويعرفه ابن الرشيق بقوله:" هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك... ويكسب البيت الذي يكون فيه أبَّهة ويكسوه رونقا وديباجة"[1]. وقد قسم ابن المعتز التصدير إلى ثلاثة أقسام هي:

- **الأول:** أن تكون آخر كلمة من البيت موافقة لآخر كلمة من الشطر الأول.
- **الثاني:** أن توافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.
- **الثالث:** أن توافق آخر كلمة من البيت كلمة في باقي أجزاء البيت[2].

وظف الثغري التصدير بأنواعه الثلاث، فمن النوع الأول قوله:

ولي عندهُم من صدقِ ودِّي وسائلُ   وحاشَا لديهم أن تخيبَ الوسائلُ[3]

فالتصدير الحاصل بين (وسائل، الوسائل) أعطى إيقاعا منسجما ناتجا عن التكرار الصوتي، أما دلاليا فيؤكد مدى إيمان الشاعر بالدين الإسلامي وثقته في شفاعة النبي، وتوحي لفظة (الوسائل) كذلك بالروابط المتينة التي تربطه بالنبي وصحابته الكرام. وقوله:

فاخلعْ لبوسَكَ من سِوى ثوبِ التُّقى   ما للنفوسِ حُلىً سِوى تقواهَا [4]

ردّ الشاعر العجز (تقواها) على الصدر (التّقى)، وقد أفاد هذا التصدير تأكيد أهمية التقوى وإبراز قيمتها، واعتمد الشاعر في تأكيد ذلك على أسلوب القصر عن طريق النفي والاستثناء (ما، سوى).

و النوع الثاني وهو ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، كقول الثغري :

أُوصِي بها نفسِي وما مِن أمةٍ   إلاّ وخالقُها بها أوصَاهـَا [5]

---

[1] ابن رشيق، العمدة ج2 ص 8.

[2] نفسه، ج2، ص8.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 99.

[4] نفسه، ص 160.

[5] نفسه، ص 160.

فالترديد الحاصل بين (أوصي، أوصاها) حقّق نوعا من الإيقاع الذي أحكم موسيقى البيت من خلال تموقعه في بداية البيت ونهايته، فتشابه الحروف في بداية البيت ونهايته أسهم في انســـجام الجملة الموسيقية. أما دلاليا فيمثل هذا التكرار نوعا من التذكير للمتلقي بأهمية التقوى وأثرها في حياة الإنسان، وقد أدت كلمة (أوصي) دورا محوريا في معنى البيت فـــالتقوى لا تتحقـــق إلاّ بالتذكير الدائم وتكرار النصح والوصيّة.

وفي قوله:

يا خَاتمَ الرُّسْلِ الكِرامِ وخيرَ مَن   يبدأ به الذِّكرُ الحكيمُ ويُختمُ [1]

ارتبط التصدير بين (خاتم، يختم) بالمورث الثقافي الإسلامي، حيث يبدأ المسلم عمله بذكر اسم الله واسم النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، ويختمه كذلك بهذا الذكر، وفي ذلك تأكيد على مكانه النبي عند المسلم.

وأسهم التكرار في تحقيق التماثل الإيقاعي بين بداية البيت ونهايته، لذلك يرى محمد عبد المطلب أن التصدير نوع من التكرار الذي يمثل في نمطيته حلقة مغلقة يرتبط فيـــه أول الكـــلام بآخره، حيث يرد اللفظ في بداية الكلام ثم ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمه يتكرر فيها هـــذا اللفظ[2].

ومن النوع الثالث وهو ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه، نمثل لـــه بقـــول الثغري:

وعمَّ جميعَ الخلقِ علمًا وحكمةً   فلم يبقَ في عصرِ الجهالةِ جاهلُ [3]

ردّ الشاعر كلمة (جاهل) على (الجهالة) الواقعة في حشو الشطر الثاني بغرض تأكيد قوة الهداية المحمدية التي قضت على مظاهر الجهل في عصر يوصف بالجاهلية والغيّ، وفي ذلك إقرار بجهود النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وأصحابه في هداية الأمة والقضاء على مظاهر الكفر والجهل فيها.

لقد أكسب التصدير البيت الشعري رونقا وجمالا لارتباطه بالتكرار اللفظي الذي أعطاه إيقاعا متماثلا، ودلالات خاصة ناتجة عن الاختلاف المعنوي بين اللفظين.

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 129.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة ، القاهرة، مصر، ط1، 1994م. ص 299.

(3) الثغري التلمساني، الديوان، ص103.

ويقول أيضا:

جواهرُ عقدٍ من نَسيبٍ ومدْحةٍ   ومدحُ رسولِ الله واسطةُ العقدِ [1]

فالتصدر هنا تمّ برد لفظة العجز (العقد) على (عقد) الواردة في الصدر، والعلاقة بين اللفظين تكشف عن صورة فنيّة بديعة حيث اعتبر الشاعر مديحه كعقد احتلّ فيه مدح النبي أهم ما في ذلك العقد وهو (واسطته).

وقد يرد التصدير بقصد إظهار الإلحاح في الطلب، مثل قوله:

إلهي عفوًا عن ذنوبٍ جنيتُها   وغفرًا لما أسلفتُ من زللٍ غفرَا [2]

حقق التصدير في النماذج السابقة نوعا من التجانس القائم على تطابق الأصوات، بين الألفاظ (وسائل، الوسائل)، (التقى، تقواها)، (أوصي، أوصاها)، (خاتم، يختم)، (الجهالة، جاهل)، (عقد، العقد)، (غفرا ،غفرا)، فهذه الوحدات الصوتية أسهمت في تقوية الإيقاع وتثبيت الدلالة، لذلك يمكن القول أن الثغري وظف هذا المحسن البديعي بشكل كبير في مولياته، مستفيدا من قيمته الموسيقية والدلالية، فالتصدير كما تبين في النماذج السابقة "بنية تتحرك على مساحة الشعر، وترتبط معماريا في تشكيلات، وحركة الاتساق الإيقاعية عروضيا، مما يتيح للمتلقي فرصة التجوال بين متن السطح وداخل العمق وظيفيا"[3].

د- التصريع :

التصريع "هو ما كانت فيه عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه و تزيد بزيادته"[4] فالتصريع يقوم على التماثل الصوتي بين عروض البيت وضربه، وقد اهتم به الشعراء منذ القديم وحرصوا على تصريع مطالع قصائدهم، ويستحسن أن يكون المطلع مصرعا مما يوفر له نغما موسيقيا وإيقاعا ينسجم مع إيقاع الوزن في البيت ليشكل وحدة صوتية ثرية[5]، فالتصريع له مردودية صوتية فاعلة حيث تستمد منه القافية جانبا من عناصر بروزها الصوتي.

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 61.

(2) نفسه، ص 103.

(3) د عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002م، ص 582، 583.

(4) ابن رشيق، العمدة، ج1،ص 156.

(5) ينظر: د علي عالية، شعر الفلاسفة في الأندلس خلال القرنين الخامس و السادس الهجريين، دكتوراه الدولة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004-2005 م، ص 210.

حرص الثغري على تصريع مطالع مولدياته، فجاءت عشرة قصائد مصـــرّعة، فيمـــا لم يلحق التصريع قصيدتين فقط، ولعل اهتمام الثغري بالتصريع نابع من حرصه على التـــأثير في المتلقي منذ البداية وجذبه للمتابعة والاستمرار في الإصغاء، فالتصريع وسيلة صوتية فعّالة يلجـــأ إليها الشاعر عن قصد بغية التأثير السمعي وشد الانتباه، وإظهار الحرص على العناية بـــالمطلع باعتباره أول ما يصل إلى ذهن المستمع.

فمن نماذج التصريع في شعر الثغري قوله:

أعلّلُ نفسي والتعلُّلُ لا يجدِي   وإنْ كانَ أحيانًا يُسكّنُ من وجْدِي [1]

فالتصريع الحاصل بين (يجدي، وجدي) يسهم في تكثيف الإيقاع من خلال التماثل الصوتي بين الكلمتين، ويجعل المستمع يتوقع قافية البيت مما يدعم تفاعله مع النص، كما أدى دورًا في تقويم المعنى وتسويغ الدلالة التي بدت ناقصة في الشطر الأول، فإذا كان التعلّل لا يجدي ولا ينفع فإنّه يخفّف من ألم الوجد وشدة الشوق، وقد استدرك الشاعر هذا المعنى في الشطر الثاني من البيت.

وقد يعمد الشاعر إلى تصريع أكثر من بيت في القصيدة الواحدة، حيث يصرع المطلع ثم يوظف التصريع عند الانتقال لموضوع آخر في القصيدة ذاتها، محاولا بذلك تجديـــد الانتبـــاه لدى المتلقي، وقد ذكر ابن رشيق ذلك في قوله: "وربما صرع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء، فيأتي حينئذ بالتصـــريع إخبـــارا بذلك وتنبيها عليه،...وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المـــادة إلا أنـــه إذا كثـــر دلّ علـــى التكلف"[2].

ويقول في مطلع إحدى مولدياته:

سما لكَ نورُ الحقِّ للحقِّ هاديَا   فخفَّضتَ طرفًا عن سنَاه وهاديَا [3]

ثم يعيد التصريع في القصيدة ذاتها عندما ينتقل إلى مقام التضرّع إلى المولى عز وجـــل ورجـــاء الصفح والمغفرة،

و يقول:

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان ص 52.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 156.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 168.

مددتُ يدي يا ذا المعارجِ راجيَا وأصبحتْ آمالي إليكَ حواديَا [1]

وعند التحول إلى مدح السلطان نجده يجدد التصريع أيضاً، قصد تجديد انتباه المتلقي ودعوته للمتابعة، يقول:

حللتَ بربعِ المْلْكِ فاختالَ زاهيا وصارَ لنورِ النيِّراتِ مُباهيَا [2]

كما يكرّر التصريع مرة أخرى عندما ينتقل إلى الدعاء للملك بالتوفيق في إدارة الملك، وتحقيق الأماني، يقول:

ستقضِي لكَ الأقدار ما كنتَ ناويَا وتُدنِي المنى من حيثُ تُقصى المناويَا [3]

وأحيانا يجمع الثغري الكثير من ألوان البديع اللفظي في المطلع إمعانا منه في تكثيف الإيقاع وتنويعه، مثل قوله:

أُسائلُ عن نجدٍ ودمعِي سائلُ وبين صبَا نجدٍ وشوقي رسائلُ [4]

فقد جمع هذا المطلع محسنات لفظية عديدة؛ من الجناس الناقص بين (أسائل، رسائل)، والتكرار اللفظي (نجد، دمعي)، والتصريع بين (سائل، رسائل)، وهذه المحسنات أكسبت البيت الشعري رونقا وجمالا. ورغم كثافة الألوان البديعية في البيت، إلا أن المتلقي لا يحسّ بالتكلّف والتصنّع، وهذا يدلّ على قدرة وبراعة كبيرة في التمكن من أساليب البديع.

ويقول في مطلع آخر:

أقصرْ فإنَّ نذيرَ الشَّيبِ وافاني وأنكرتني الغواني بعدَ عِرفانِ [5]

فالتصريع بين (وافاني، عرفان) عزّز موسيقى البيت، وأعطاه إيقاعا ممتدا يناسب الحالة النفسية للشاعر التي بدت قلقة مضطربة جراء الشّيب والكبر.

لقد اكتسى التصريع أهمية بالغة في الشعر العربي القديم، فهو يمثل مطلع القصيدة ومفتاحها، "ولعل هذا ما يقرّبه من العنونة في القصيدة الحديثة"[6]، وهو بذلك يرشد المتلقي إلى مضمون النص وخفاياه.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 169.

[2] نفسه، ص 171.

[3] نفسه، ص 172.

[4] نفسه، ص 99.

[5] نفسه، ص 153,

[6] د علي عالية ، شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس و السادس الهجريين، ص209.

هـ – التكرار:

أعني به ورود الكلمة أو الجملة مرتين أو أكثر في الأبيات الشعرية المتوالية، "ويعطينا التكرار نوعا من الترديد الصوتي ... مما يؤدي إلى ترتيب الدلالة ونموها تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد الترديد اللفظي"[(1)].

سأتطرق في هذا المقام للتكرار الوارد في مجموعة من الأبيات الشعرية المتوالية أوالتكرار العمودي، لأن التكرار على مستوى البيت الواحد سبقت دراسته أثناء الحديث عن التصدير والترديد.

تضمنت مولديات الثغري أشكالا مختلفة من التكرار حيث يكرر الشاعر اسما، أو ضميرًا، أو جملة، أو شبه جملة.

فمن الأسماء التي وردت مكررة على مستوى مجموعة من الأبيات اسم (نبيّ)، يقول الثغري:

نبيٌ تسمَّى أحمدا و محمـــدا　　　وأطنبَ فيه الوحي بالمدحِ والحمدِ
نبيٌ جميعُ الرُّسْلِ تحتَ لوائهِ　　　وقد خُصَّ فضلا دونهم بلوا الحمدِ [(2)]

جعل الشاعر من لفظه (نبيّ) منطلقا لتشكيل الإيقاع وبناء الدلالة، فهي تعطي إيقاعا ثابتا في بداية البيت الشعري، وكأن الشاعر يعمد إلى تثبيت الإيقاع ليستوقف القاري ويستوفي المعنى المتعلق بمدح النبي (صلى الله عليه وسلم) . وأشير هنا إلى أن هذه اللفظة واقعة خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هو) يعود على محمد، والحذف هنا يفيد التعظيم فالمحذوف معلوم لا يحتاج إلى ذكر.

ويكرر الشاعر كذلك لفظه (ملك)، مثل قوله :

مَلِكٌ يسوسُ برأيهِ كلَّ الورَى　　　فكأنَّه روحٌ وهم جثمانُـــهُ
مَلِكٌ أعادَ المـُـلك بعد دثورهِ　　　لولاهُ لم يثبتْ لهم أركانُـــهُ
مَلِكٌ وحيدٌ في الـــمعاني مالهُ　　　إلا المكارمَ والتُّقى خِلاّنُـــهُ [(3)]

---

(1) عبد الرحمن حجازي، الخاطب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، ص153.

(2) الثغري التلمساني ، الديوان، ص 55.

(3) نفسه، ص 169.

كرر الشاعر كلمة (ملك) الواقعة خبرا لمبتدأ محذوف يعود على الملك الزياني (موسى الثـــاني) لغرض التعظيم والتوقير، وتصدُّر اللفظ المكرّر للأبيات أعطى إيقاعا متمـــاثلا وتنغيمـــا ثابتـــا مكررا، وأفاد هذا التكرار التوكيد والإقرار بعظمة الملك وحسن صنيعه.

وقد ينوب ضمير المخاطب (أنت) عن اسم النبي (صلى الله عليـــه وســـلم) ، يقـــول الثغري:

أنت الـــمرفِّعُ والـــمشفِّعُ في غدٍ　　　يرجو شفاعتَك المسيء المجرمُ
أنت المسوِّغ مشرعُ الحوضِ الذي　　　يُروَى بكوثرهِ الـــتَّقيُّ المسلمُ
أنت المبلِّغُ حكمةَ الذِّكرِ الـــذي　　　بيَّنتَ فيـــه ما يَحُـــلُّ و يحرمُ [1]

فالشاعر خاطب النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) بضمير المخاطب (أنت) بدل ضمير الغائب إيمانا منه بأن النبي حاضر في حياة المسلم، وتكرار المبتدأ (أنت) في صدر الأبيات أعطى إيقاعا ثابتا متكررا، وأسهم في ترسيخ الدلالة وتأكيدها، فالنبي لا شكّ في أنّه هو مبلغ رسالة ربّه إلى الناس جميعا وهو شفيع المؤمنين يوم القيامة، وقد جاء الخبر معرفا بـــ (ال) الاستغراقية التي تفيد استغراق جميع أفراد الجنس، فالرسول اجتمعت فيه كل صفات الرجـــال المـــرفّعين والمـــبلّغين والمسوّغين، وفي ذلك تأكيد لخصائص الاسم الذي تتصل به[2].

إن تكرار الاسم في النص المولدي عند الثغري ارتبط غالبا بالممدوح، ســـواء أكـــان الممدوح شخصية الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، أو أحد حكام الدولة الزيانية، ومعلـــوم أن تكرار اسم الممدوح أمر محبذ في المديح، فعند تصفح التراث النقدي العربي نلتقي بقـــول ابـــن رشيق في هذا الصدد :"... ولا يجب للشاعر أن يكرّر اسما إلا على وجه التشوق والاستعذاب ... أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه إن كان في مدح"[3].

كما يعمد الثغري إلى تكرار جملة في صدر البيت، مثل قوله في مدح حكام بني زيان :

إِنْ كانَ موسى للخلافةِ بدرُهَـــا　　　فالتّا شفيني شمسُها وضُحاهَا
إِنْ كانَ موسى للخلافةِ صدرُهَا　　　فالتّا شفيني قلبُها وحِجاهَا

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 128.

[2] ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 118.

[3] ابن رشيق، العمدة ، ج2، ص 92 .

إِنْ كانَ موسى للخلافةِ سحبُها   فالتّا شفيني غيثُها ونَـــداهَا
إِنْ كانَ موسى للخلافةِ لحظُها   فالتّا شفيني نورُها وسنَاهَا [1]

لقد أحكم الشاعر إيقاع الأبيات من خلال تكرار جملة الشرط (إن كان موسى للخلافة) التي أعطت إيقاعا ثابتا متكررا في بداية كل بيت، والتماثل الإيقاعي نلحظه أيضا في بداية الأشطر الثانية من الأبيات من خلال تكرار لفظة (التاشفني) التي يقصد بها (أبا تاشفين عبـــد الـــرحمن الثاني) الذي حكم الدولة الزيانية بعد مقتل أبيه (موسى الثاني) عام (791 هـــ). وقـــد عـــزّز الشاعر إيقاع الأبيات بالاعتماد على التكرار والترصيع المتوازي الذي تتعادل فيه الكلمـــات في الوزن وتتوافق نهايتها في المقطع الأخير في قوله: (شمسها، قلبـــها، غيثهـــا، نورهـــا)، وأدت الحركات الطويلة في آخر هذه الكلمات دورا بارزا في استحداث الإيقاع الرائع، وأضفت على الترصيع المتوازي خفة ولطفا يستعذبه الذوق وتميل إليه الأنفس[2] .

وقد يكرر الشاعر شبه الجملة، مثل قوله:

لَهُ السَّعدُ والسَّعيُ الجميلُ ملازمٌ   وناهيكَ من سعيٍ جميلٍ ومن سعدِ
لَهُ الجودُ أضحى أمَّةً فيه وحدَهُ   كمَا أنا في مدحي لهُ أمَّـــةٌ وحدِي
لَهُ العَسكرُ الـــجرّارُ يجلو قتامَهُ   أسنَّته كالشُّهبِ في الظُلَمِ الرُّبـــدِ [3]

شبه الجملة (له) المكونة من (جار ومجرور) واقعة خبرا لمبتدأ مؤخر مما أدي إلى تخصيص المعـــنى وتوكيده عن طريق تقديم ما حقّه التأخير، وأسهم تكرارها في ثراء الموسيقى وتأكيد الدلالة.

بعد هذا العرض للمستوى الصوتي لمولديات الثغري يمكن القول أن الشاعر اختار البناء العروضي العمودي في معظم قصائده، وانتقى من البحور أطولها وهي البحور الـــتي تســـتطيع التعبير عن النفس الطويل لصاحبها، وهو ما يتناسب وطبيعة القصيدة المولدية عند الثغري الـــتي تتميز بتعدد الموضوعات. والبحور التي اختارها هي على الترتيب التالي: الطويل يليه الكامل ثم البسيط الذي نظم فيه الثغري مولدية واحدة، وكانت اختياراته متطابقة ومنسجمة مع الموروث الشعري .

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص165، 166.

[2] ينظر: د رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر 2006م، ص 94.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 58.

أما فيما يخص القافية وحروفها، فقد اختار الشاعر أحرف (الميم، النون، واللام) كروي لما يقارب نصف أبيات المولديات، وهي من الحروف الشائعة الاستعمال كروي في الشعر العربي القديم، كما حرص على تحقيق الامتداد الصوتي للقافية عن طريق حرف الوصل وألف التأسيس، وفضّل القوافي المطلقة في كل مولدياته.

وقد عدل على الوزن العمودي في قصيدة واحدة جاءت في شكل موشح (مخمس) على وزن الخبب، وعمد فيها الشاعر إلى تنويع حرف الروي.

أما فيما يخص الموسيقى الداخلية، فالملاحظ أن الشاعر قد عمد إلى ضبط الإيقاع الشعري عن طريق اختيارات متعلقة بالحروف من حيث صفاتها ومخارجها بما يتماشى ومقتضيات الحالة الشعورية من جهة، وضغوط الدلالة من جهة أخرى. واتخذ من ألوان البديع اللفظي أدوات موسيقية وفنية أسهمت بشكل فاعل في تنويع الإيقاع الداخلي وثراء الدلالة وقد أظهر الثغري عناية فائقة بالمحسنات اللفظية حتى أنه لا يكاد يخلو بيت من شعره من لون بديعي لذلك يمكن اعتبار البديع ظاهرة أسلوبية بارزة في شعره.

الفصـــــــل الثـــــــاني

المستـــوي التـــركيبي

أولا: الأساليب الخـــبرية والإنشـــائية.

1- سياق التوكيد والنفي.

أ - التوكيد.

ب- النفي .

2- الإنشاء الطلبي، صيّغه ودلالاته.

أ - النداء.

ب- الأمر.

ج- الاستفهام.

د- التمني.

هـــ - النهي.

ثانيا : الـــبنية التركيبية.

1- التقديم والتأخير

أ- التقديم والتأخير في الجملة الاسمية.

ب- التقديم والتأخير في الجملة الفعلية.

2- الاعتراض.

أولا- الأساليب الخبرية والإنشائية:

اهتم علماء البلاغة بالجملة من حيث طبيعة تركيبها وعلاقتها بالمبدع وأثرها في المتلقي وخصّصوا لذلك علما قائما بذاته هو (علم المعاني). وقسّموا الكلام في هذا المجال إلى خبر وإنشاء، فالخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب، ويقاس صدق الخبر بمدى مطابقة حكمه للواقع[1]. وتخضع الجملة الخبرية في النص المولدي عند الثغري لسياقات الحال والمقام "وفكرتا الحال والمقام- في مفهوم البلاغيين- مرتبطتان بالبعد الزماني والمكاني للكلام، وذلك أن الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجه معين، إما أن يتصل بزمن هذه الصّيغة فيسمى الحال، وإما أن يتصل بمحلها فيسمى المقام، لأن كل كلام لابد له من بعد زماني وبعد مكاني يقع فيه، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال، واختلاف صور هذا المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام"[2]. وإذا كان المقام في النص المولدي هو مقام ديني بامتياز حيث يحاول الشاعر العودة بالمتلقي إلى عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) مستلهما القيم الخلقية والاجتماعية من معاني الدين الإسلامي، فهو في الوقت ذاته خاضع للبعد المكاني وظروف العصر الذي وجد فيه، ويصوغ الشاعر كل ذلك وفقا لرؤيته الخاصة، "ومن ثمّ ففنّه ليس بالضرورة صورة مطابقة للواقع بل هو صياغة جديدة لهذا الواقع الذي يحلم به دون تجاهل كلي لواقعه الحضوري"[3]، وسعيا لتحقيق صياغة جديدة للواقع يلجأ الشاعر إلى توظيف الجمل الخبرية المؤكدة وكذلك الجمل المنفية.

1 - سياق التوكيد والنفي:

أ - التوكيد:

الجمل المثبتة هي التي عضدها الشاعر بمؤكدات مختلفة لتثبيت وترسيخ دلالاتها و"التوكيد تمكين الشيء في النفس وتقويته، لإزالة الشكوك وإماطة الشبهات عمّا أنت بصدد الحديث عنه"[4].

[1] ينظر: عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004م، ص 20.

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ص، 306.

[3] جمال سعادنة، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004، 2005م، ص 90.

[4] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص 51.

والقصد من تتبع الجمل الخبرية المؤكدة في النص المولدي هو الوقـوف علـى الصـيّغ التوكيدية الأثيرة عند الشاعر، واستخلاص الدلالات التي يحرص على تثبيتها في ذهن المتلقي.

تضمنت مولديات الثغري جملا مؤكدة كثيرة منها ما تعلق بالمديح النبوي، مثل قوله:

فإنَّ رسولَ الله قدْ سُخِّرتْ له ملائكةُ الرحمنِ تنصُرهُ نصرًا [1]

وظف الشاعر في هذا البيت ثلاث مؤكدات هي (إنّ)، وحرف التحقيق (قد)، والمفعول المطلق (نصرا) لتأكيد معجزات النبي في غزوة بدر، وإظهار صدق نبوّته، وقوله:

وآياتـهُ كالشَّمس نورًا وكثـرةً أتحضر أو تُحصي على العَدِّ أنجمُ

وقد أجمعوا منها على ألفِ معجزٍ رَوى بعضَهنَّ التّـرمذي ومُسلِمُ [2]

فالتأكيد بقد (قد أجمعوا) جاء لإثبات صحّة معجزات النبي (صلى الله عليه وسلم) وكثرتها وفي ذلك دلالة على صدق نبوّته وعظيم مكانته.

ومن الأبنية الأثيرة عند الشاعر التوكيد بأسلوب القصر، وغالبا ما يعتمد في ذلك على طريقة النفي والاستثناء كقوله:

وما خُصَّ بالإسراءِ إلا محمدا وما جالَ فوق العرشِ إلاَّهُ جائلُ [3]

قصر الشاعر حادثتي الإسراء والمعراج على النبي محمد دون غيره من الأنبياء، وهو قصر (صـفة على موصوف)، أي قصر صفتي الإسراء والمعراج على النبي محمد (صلى الله عليـه وسـلم) بواسطة النفي والاستثناء (ما، إلاّ). وغالبا ما يعتمد الشاعر أسلوب القصر عندما يتعلق الأمـر بالحديث عن معجزات النبي كقوله:

تلكَ المراتِبُ لم يكُن لينالَهَا إلاَّ النبيُّ الهاشميُّ الأَكـرمُ [4]

وقد يكون التوكيد بأسلوب القصر عن طريق التقديم والتأخير، مثل قوله:

وله الشفاعَةُ وهو مخصوصٌ بها يومَ القِيامةِ في ذوي الأرحامِ

وله لواءُ الـحمدِ معقودٌ بـه والكوثرُ المورُودُ دونَ زِحَامِ [5]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص83.

[2] نفسه، ص 135.

[3] نفسه، ص 106.

[4] نفسه، ص 129.

[5] نفسه، ص 142.

قدّم الشاعر شبه الجملة (له) الواقعة خبرًا للمبتدأ (الشفاعة) بغرض التّخصيص، حيث خُصَّ النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) بالشفاعة في أمّته يوم القيامة دون سائر الأنبياء والرسل، كما خصّه بحمل لواء الحمد، ونيل الكوثر المورود، فالشاعر يؤكد بعضا من معجزات النبي مصداقًا لقوله تعالى: "إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الكَوْثَرَ"[1].

تعلّق التوكيد في الأمثلة السابقة بالمجال الديني، حيث أكّد الشاعر بعضًا من صفات النبي وفضائله ومعجزاته ومكانته.

ويوظّف التوكيد كذلك في مجال المديح السياسي حيث يدور في فلك البلاط الزيّاني من خلال ذكر فضائل السلطان الحاكم ومزاياه كقوله:

أمولايَ إنَّ الله أعطاكَ مُلكَهُ   فشيدتَ من مبناه ما كانَ واهيَا
رأى الله أنَّ المُلكَ ليس يسوسهُ   سواكَ وما للدِّين غيرُكَ حاميَا [2]

استعان الشاعر بأداة التوكيد (إنَّ) "وهي من الحروف الناسخة المشبهة بالفعل، وتوكيد الجملة بها يمنحها فضاءً استيعابيا يعادل ضعف الجملة الخالية منها"[3]، فالشاعر أراد مضاعفة شرعية الحاكم الزيّاني خصوصا أن حكمه في تقدير الشاعر هو منحة إلهية لا جدال فيها. أما البيت الثاني فتداخلت فيه أساليب التوكيد بشكل مكثّف، فبالإضافة إلى حرف التوكيد (أنّ) نجد أسلوب القصر حيث قصر الشاعر سياسة الملك وحماية الدين على الحاكم الزياني (موسى الثاني)، وتم القصر بطريقة النفي والاستثناء (ليس، سواك)، و(ما، غيرك).

ويقول في القصيدة نفسها:

هو الملكُ الزّابيُ موسى بنُ يوسف   له نسبٌ فوقَ النجومِ مخيّمُ
فلا مجدَ إلاَّ بناه فإنَّهُ   تنهدمُ الدُّنيا ولا يتهدَّمُ [4]

إنّ تعالق أدوات التوكيد وطرقه في البنية التركيبية للأساليب الخبرية ظاهرة بارزة في شعر الثغري، حرصا منه على تثبيت الدلالة وتوكيدها بوسائل متعددة، مثل قوله في مدح السلطان الزياني (أبي زيان محمد الثاني):

---

[1] سورة الكوثر، الآية 1.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص 172.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 253.

[4] الثغري التلمساني الديوان، ص 136.

فمَا في سجاياهُ الكريمةُ مطعنٌ سوى أنَّـــهُ بالجودِ يستعبدُ الحــرَّا

له بكتابِ الله أعنَـــى عنـــايةٍ وبالسنَّة الغـــرَّا هو الـــمُغرمُ المغرَى

فما هـــمَّهُ إلا كتابٌ وسنـــةٌ بنسخهِما قد أحرزَ الفخرَ والأجرَا [1]

فالأبيات غنيّة بأساليب التوكيد وأدواته و التي منها (القصر بمختلف طرقـــه)، (أنّ)، وحـــرف التحقيق (قد)، وفي ذلك تأكيد لفضائل الممدوح ومزاياه.

من خلال ما سبق يمكن القول أن الثغري اعتمد في توكيد جمله علـــى مختلـــف أدوات التوكيد، كما وظّف بشكل كبير أسلوب القصر بطريقتي النفي والاســـتثناء وتقـــديم ماحقّـــه التأخير، وكانت درجة حضور هذه المؤكدات في النص المولدي وفق الترتيب التالي:

- أسلوب القصر بطريقتي (النفي والاستثناء، والتقديم والتأخير).
- الأحرف المشبهة بالفعل (إِنَّ- أنَّ).
- حرف التحقيق (قد).
- المفعول المطلق.
- التكرار اللفظي والمعنوي.

إنّ إكثار الشاعر من المؤكدات وتنويعها يعبّر عن ثقته بنفسه واقتناعه بما يقول، ولعـــلّ مردّ هذا الاقتناع وتلك الثقة يعود إلى عاملين أساسين هما:

- إيمان الشاعر العميق برسالة الإسلام، وحرصه على تأكيد هذا الإيمان من خـــلال المـــديح النبوي.
- التأييد والولاء للحكم الزياني من خلال التأكيد على شرعية حكامه، ويتجلى ذلك في المديح السياسي.

ب- النفي:

"النفي خلاف الإثبات، ويسمى كذلك الجحد، وهو من الحالات التي تلحـــق المعـــاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة"[2]، ويتم النفي بحروف هي: (لم، لمَّا، ما، لن، لا، لات، إِنْ، والفعل الناقص ليس) [3].

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 88.

[2] د محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (د ت)، مادة (النفي)، ص 227.

[3] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 620.

عند تتبع الجمل المنفية في المدونة نلحظ أن الشاعر بقدر ما كان حريصاً على تثبيت بعض المعاني وتوكيدها، كان حريصا أيضًا على نفي أخرى، رغم أن الجمل المنفية قليلة قياسًا بالجمل المؤكدة.

وقد وردت أساليب النفي في سياقات متعددة لعل أبرزها سياق تتريه النبي (صلى الله عليه وسلم) من كل نقص، يقول الثغري:

وأشرقتِ الدُّنيا بمولدِ أحمدَ   فلا خلقَ مظلومٌ ولا أفقَ مظلمُ [1]

تمّ النفي في البيت الشعري بـ (لا) النافية للجنس التي تفيد نفي الخبر عن الجنس الواقع بعدها على سبيل الاستغراق[2]، حيث نفى الشاعر الظلم على جميع الخلق، كما نفى الجهل والضلالة في كل الآفاق بسبب مولد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ونشره لرسالة الحق.

ويقول أيضا:

أعظِم بقدرِ رسولِ الله حينَ دنَا   من ربِّهِ حيث لا قاصٍ ولا دانِ [3]

يتعلق النفي هنا بمعجزتي الإسراء والمعراج في قوله:(لا قاص ولا دان)، حيث خُصّ النبي بالقرب والدنوّ من ربّه دون أن يبلغ غيره هذه المترلة، وهو بذلك يحرص على المكانة السامية والمترلة الرفيعة التي خُصّ بها النبي محمد دون سواه.

وقد يرتبط النفي كذلك بتتريه القرآن الكريم من كل نقص، كقوله:

متنزِّلُ الوحي الذي يُتلَى فلا   سمعٌ يملُّ ولا لسانٌ يسأمُ [4]

وقوله:

وليسَ حديثًا حاشَ لله مُفترى   ولكنَّه وحيٌ من الله محكمُ [5]

تمّ النفي في البيت الأول بالحرف (لا) حيث نفى الشاعر الملل والسأم من القرآن الكريم أثناء تلاوته، وزاد من ثبات النفي هنا دخوله على الجملة الاسمية (لا سمع يمل)، فالمتلقي للنص القرآني لا يحسّ بالملل وهو ينصت للذكر الحكيم، كذلك القارئ لا يسأم من تلاوته حيث (لا لسان

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 136.

(2) ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 424.

(3) الثغري التلمساني الديوان، ص 156.

(4) نفسه، ص 125.

(5) نفسه، ص 135.

يسأم). أما البيت الثاني فتم النفي فيه بالاعتماد على الفعل الناقص (ليس) وجاء اسمها مضمرا يعود على القرآن الكريم، كما أفادت كلمة (حاش) تتريه الذكر الحكيم من الافتراء.

واعتمد الثغري أسلوب النفي كذلك في مدح السلطان (أبي حمو موسى الثاني)، حيث ينفي عنه كل ما من شأنه أن يقلّل من قيمته وينقص من مترلته، يقول:

موسى الخليفةُ والإجماعُ منعقدٌ   عليهِ لم يختلفْ في فضلهِ اثنانِ

كأنَّه للورى روحٌ وهم جسدٌ   ولا حياةَ بلا روحٍ لجُثمانِ [1]

تمّ النفي بـ (لم) في قوله: (لم يختلف) وهي حرف جزم ونفي وقلب[2]، وقد أفادت هنا نفي اختلاف الناس حول شرعية الحكم والخلافة، مما يعني تأييد الشاعر وولاءه له، ومحاولة إضفاء الشرعية على حكمه، حيث يعتبر الشاعر الخليفة (كالروح) والرعية (كالجسد)، ولا حياة للجسد بلا روح، وقصد الشاعر بذلك إبراز مكانة الخليفة وأهميته.

ويقول الثغري عن ليلة الميلاد النبوي:

فمَا مثلُها في الدَّهرِ ليلةَ موسمٍ   ولا مثلُه للدينِ كافٍ وكافلُ [3]

تضمّن البيت النفي بـ (ما) و(لا)، حيث نفى الشاعر وجود ليلة تماثل ليلة المولد النبوي الشريف، ونفى وجود مثيل للملك في إقامة تعاليم الدين، وذلك لأن الملك يهتم بليلة المولد النبوي ويحتفل بها، وقد أضفى تكرار النفي في بداية كل شطر لمسة فنية جمالية على البيت الشعري في جانبيه الإيقاعي والدلالي.

ويقول كذلك:

وحازَ تراثَ المجدِ لا عن كلالةٍ   وجاء بما لم تستطعْهُ الأوائلُ [4]

فالنفي تم بـ (لا) في الشطر الأول و(لم) في الشطر الثاني، وهو نفي يبرز قوة الملك وقدرته على تسيير شؤون ملكه، حيث يرى الشاعر أن الملك حقّق ملكه بقوة العزيمة وصلابة الإرادة، ولذلك فهو جدير بالمكانة التي بلغها.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 156.

[2] ينظر: د إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، الجزائر، (د ت)، ص 375.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 107.

[4] نفسه، ص 108.

الملاحظ أن الثغري وظّف معظم أدوات النفي الشائعة، والتي منها (لا، ما، لم ولـيس)، فيما لم يستعمل أدوات أخرى مثل (لمَّا، إنْ، لاتَ)، وهذه الأخيرة - حسب علمـي- قليلـة الورود في الشعر العربي.

وإذا كان النفي غالبًا ما يرسم في الذهن صورة سلبية للأشياء والمعاني فإنـه في الـنص المولدي عند الثغري أخذ منحًى آخر، حيث ورد النفي في سياق المـديح النبـوي والمـديح السياسي، فاستُعمل في مجال نفي النقص والسلبية عن الممدوح لذلك تحـول إلى نـوع مـن الإثبات، لأن نفي النقائص هو إثبات للجوانب الإيجابية، وبذلك تضافرت أبنية التوكيد مع أبنية النفي في بناء صورة إيجابية متكاملة للممدوح.

2- الإنشاء الطلبي، صيغه ودلالاته:

إذا كان الخبر هو ما يحتمل الصدق أو الكذب، انطلاقا من اتفاقه أو اختلافـه مـع الواقع، فإن الإنشاء هو أسلوب مكتفٍ بذاته، ليس له مرجع خارجي حتى يطابقه أو يخالفـه وينقسم الإنشاء إلى قسمين طلبي وغير طلبي، فالطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب[1]، ومنه النداء، الأمر، الاستفهام، التمني والنهي.

اهتم الثغري بالإنشاء الطلبي في مولدياته لما يحقّقه من تنوع وثراء في الأغراض البلاغيـة وقدرته على التعبير عن المعاني المجازية، فالإنشاء الطلبي يتميز "بدلالته الثرية بالمعاني... وقدرتـه على التعامل مع تضاريس النصوص"[2].

وما أسعى إليه خلال هذا المبحث هو محاولة تحديد الصيغ التي يفضلها الشاعر، وبيـان طريقة تشكيله لها، وما تولّده من دلالات مجازية، تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن تجربة الشاعر في النص المولدي، خصوصا أن هذا النص يتميز بتعدد موضوعاته مما يستوجب تنـوع عواطف الشاعر وسعة خياله، ولعل الأساليب الإنشائية هي الأقدر على استيعاب هذه العواطف والأخيلة، وأكثر الأساليب حضورا في مولديات الثغري هي النداء، والأمر، والاستفهام، فيمـا تقل أساليب التمني، والنهي.

---

[1] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، (د ت) ، ج3، ص 51- 54.

[2] د عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 267.

أ- النداء:

النداء هو طلب المتكلم انتباه المخاطب أو إقباله، وأدواته هي: (يا، أيـــا، هيـــا، أيْ، الهمزة)[1]، وتتكون صيغة النداء من حرف النداء والمنادى ثم جواب النداء[2].

والنداء من الأساليب التي وظفها الثغري للتعبير عن مختلف المعاني والـــدلالات، وقـــد وردت في سياقات مختلفة بحسب مقتضيات التعبير ومتطلبات الدلالة، ولعل أبرز هذه السياقات هي السياق الديني وسياق المديح، فمن أمثلة ذلك قوله:

مددْتُ يدي يا ذا المعارجِ راجيًا وأصبحتْ آمالي إليكَ حواديَا [3]

وقوله:

يا ربِّ عفوًا من ذنوبـــي كلِّها عفوًا تـــمنُّ به عليَّ وتنـــعمُ [4]

وقوله كذلك:

إلهي عفوًا عن ذنوبٍ جنيتُها وغفرًا لما أسلفتُ من زللٍ غفرَا [5]

عند تأمل صيغ النداء في الأبيات السابقة يتبين اعتماد الشاعر في البيتين الأول والثـــاني على (الياء) كأداة للنداء في قوله: (يا ذا المعارج...، يا رب عفواً...) لما تحقّقه من امتداد صوتي يناسب مقام التضرع والمناجاة، أما في البيت الثالث فحذف الشاعر أداة النداء تعبيرا عن القرب من المولى (عزّ وجلّ) وهو قرب وجداني يكشف عن رغبة الشاعر في قبول دعوته، والله عـــز وجل قريب من عباده إذ يقول:" وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عنِّي فإنِّي قَرِيبٌ أُجيبُ دعوةَ الـــدَّاعِي إذا دَعَانِي فَلْيَسْتَجِيبَوا لِي وَلْيُؤْمِنَوا بِي لَعَلَّهم يَرْشُدُون"[6]، ودعّم الشاعر هذا القرب بإضافة يـــاء المتكلم إلى لفظ المنادى (إلهي). وجاء الطلب بعد النداء بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمـــر المحذوف في قوله (عفوًا، وغفرًا) بدلا عن فعل الأمر قصد التلطف والتأدب أمام الحضرة الإلهية، وقد انزاح النداء عن معناه الوضعي، ودلّ على أغراض مجازيّة متعددة منها الـــدعاء والتضـــرع والرجاء.

---

[1] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج3، ص 91.

[2] ينظر: د محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص 237.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص169.

[4] نفسه، ص 129 .

[5] نفسه، ص 76.

[6] سورة البقرة، الآية: 186.

وسخّر الشاعر النداء لتعظيم ليلة المولد النبوي، مثل قوله:

أشَهرَ ربيعٍ حزتَ كلَّ فضيلةٍ ... ويا ليلةَ الاثنين فقتِ اللَّياليـــا

ويا مولدَ المختارِ وافيتَ زائرًا ... فلِلّه ما أسنى الحبيبَ الموافيـــا [1]

ورد النداء في البداية بالهمزة (أشهر ربيع) التي تستعمل لنداء القريب، ثم تحول الشاعر إلى النداء بالياء، رغم أن المنادى لم يتغير، ولكن الشاعر آثر (الياء) لما تحقّقه من امتداد صوتي يتناســب وحالة الإنشاد، كما جاء المنادى مضافًا، وأسهم المضاف إليه في توضيح المنادى وتعيينه فلو قال الشاعر: (أشهر...،يا ليلة...، يا مولدًا...) دون إضافات لما عرف المتلقي الشهر المقصود والليلة المعنية والمولد الذي يتحدث عنه، فالإضافات هنا أزالت اللبس والغمــوض وعينــت المنــادى وأردف أسلوب النداء بجمل خبرية وهي:(حزت...، فقت...،وافيت...) لأن الشاعر لا يقصد الغرض الأصلي للنداء بل يقصد التبجيل والتعظيم لليلة المولد المباركة.

ويكثر أسلوب النداء في سياق المديح النبوي كقوله:

يا أفضلَ الخلقِ من عُربٍ ومن عجمِ ... وخيرَ آتٍ بآيــاتٍ وفرقــانِ

عساكَ يا خيرَ خلقِ اللــهِ تشفع لي ... يومَ الحسابِ فإنّي مذنبٌ جان [2]

وقوله :

ألاَ يا شفيعَ المذنبين شفاعةً ... وعدتَ بها في الحشْرِ يا صادقَ الوعدِ [3]

وقوله كذلك:

يا خاتمَ الرُّسْلِ الكرامِ وخيرَ منْ ... يبدأ به الذّكرُ الحكيمُ ويختــمُ

مالي سوى حبِّــي إليك وسيلة ... ونظامُ مدحٍ في علاكَ ينظــمُ [4]

يبدو أن الثغري يؤثر (الياء) كأداة للنداء، وهي تستعمل لنداء القريب والبعيد معًا[5]، فالشاعر يرى أن المنادى (النبي) وإن كان بعيدا ماديًا فهو قريب من نفسه. أما من حيث نوع المنــادى فنلاحظ أن الثغري لا ينادي (النبي) باسمه بل بصفة من صفاته، فكلمات (أفضــل، شــفيع،

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 171.

[2] نفسه، ص 155.

[3] نفسه، ص57.

[4] نفسه، ص 129.

[5] ينظر: د إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، ص 460.

صادق، خاتم) الواقعة منادى مضافا أسهمت في إبراز فضائل الممدوح وإظهار مزاياه. وحققت هذه الأساليب ثراءً دلاليا متجاوزة بذلك المعنى الوضعي للنداء لتدلّ على التعظـيم والتـوقير والتشفّع، وتكاد هذه الأساليب تخلوا من الطلب، وإن تضمنت طلبا فإنه يقـدّم بنـوع مـن التهذيب اللفظي، فالشاعر عند طلب الشفاعة النبوية يقرنها أحيانا بالترجي كما في البيت الأول (عساك يا خير خلق الله تشفع لي)، أو يأتي بمصدر دالٍ على الطلب كما في قوله: (شفاعة).

ويعتمد الثغري على أسلوب النداء في مدحه للحكام الزيانيين، حيث ينادي الملـك في بداية البيت الشعري، ثم يخلع عليه أفضل الأوصاف وأحسن المزايا، مثل قوله:

يَا ناظمَ المُلْكِ بالأموالِ ينثرُهَا　　　كمْ كفَّ كفَّاكَ من أزماتِ أزمانِ [1]

وقوله:

يا باسطَ العدلِ في أهل البسيطةِ قدْ　　　طويتم للأعادي كلَّ عـدوانِ [2]

وقوله:

يا وارثَ الخلفاءِ في المُلْكِ الذي　　　سَامَى به كلَّ الملوكِ وباهَـا [3]

إن افتتاح الأبيات الشعرية بحرف النداء (يا) يعطي إيقاعا ممتدا مناسـبا للإنشـاد،كما ينبّـه السامعين إلى ما يقال، ويأتي بعدها المنادى المضاف (يا ناظمَ الملكِ، يا باسطَ العدلِ، يـا وارثَ الخلفاءِ)، حيث لا يذكر الشاعر الملك باسمه بل بصفة من صفاته، وهي صفات تُظهر عظمـة السلطان وقوة ملكه، وغالبا ما يركّز الشاعر على الصفات المعنوية، وذكر الصفات المعنوية من الأمور المحبذة في المديح. كما أن الشاعر انزاح عن الغرض الأصلي للنداء إلى أغراض مجازية مثل التعظيم والإعجاب، ولذلك حرص على تعضيد النداء بجمل خبرية بدلا من الطلـب في قولـه (ينثرها...)، و(قد طويتم...) قصد إبراز فضائل الممدوح والإشادة بحسن صنيعه.

وحتى يظهر الثغري قربه من الممدوح يعمد أحيانا إلى حذف أداة النداء كقوله :

مولايَ حزتَ معاني المجدِ الذي　　　ما حازَ غيرُك منه غيرَ أسامِي

فاسلم أميرَ المؤمنـين مؤيـدًا　　　في غبطـةٍ موصولةٍ بـدوامِ [4]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان ، ص 157.

[2] نفسه، ص 157.

[3] نفسه، ص 165.

[4] نفسه، ص 146.

فحذف الأداة في البيت الأول قصد به التودّد والتقرّب من الحاكم من خلال إزالة الحاجز اللغوي المتمثل في حرف النداء (يا)، كما أضاف (ياء المتكلم) للمنادى لتعزيز تقربه منه، أما في البيت الثاني فجاء النداء في جملة اعتراضية محذوفة الأداة (أمير المؤمنين) والغرض منها تعظيم المنادى، حيث يريد له السلامة والتأييد باعتباره أميرًا للمسلمين، وبذلك عبر النداء عن أغراض مجازته متنوعة منها المديح والإشادة والتعظيم .

من أغراض النداء كذلك لوم النفس وزجرها عمَّا هي فيه من ضلالة وتيه، يقول الثغري:

يا نفسُ صبحُ الشَّيبِ لاحَ وأنتِ في ليلِ الغوايةِ وهو ليلٌ مظلمُ [1]

ينادي الشاعر نفسه مستنكرا ما تحياه من غيّ وجهالة مشبهاً ذلك بالليل المظلم، ويرى في الشيب كأنه الصباح المشرق الذي يخلّص النّفس من ضلالها، ويعيدها إلى سبل الرشاد، وأورد المنادى نكرة مقصودة (يا نفسُ) للتعبير عن استنكاره لحياة الضلالة والجهل التي تعيشها.

ويقول كذلك :

فيا ليلَ أشجاني أمالَك آخرُ ويا بحرَ أشواقِي أمالكَ ساحلُ [2]

عدل الشاعر عن الغرض الأصلي للنداء إلى أغراض مجازية تستفاد من السياق والقرائن اللغوية فالشاعر ينادي أشواقه وأحزانه، التي تجسدت في صورة (الليل والبحر) عن طريق التشبيه البليغ المقلوب بغرض تعميق الدلالة المتعلقة بحالة القلق والمعاناة التي يحياها، وقد دلّ تكرار النداء على الحيرة والاضطراب والرغبة في التخلص من تلك الحالة، فالنداء المتكرر في هذا البيت شكل بنية تركيبية تعالق فيها البعدان الإيقاعي والدلالي لنسج تفاصيل الحالة النفسية للشاعر.

يتبين من خلال ما سبق أن النداء – في النص المولدي– أدّى وظيفته الفنية والدلالية بصورة إيجابية، واستطاع الشاعر تطويع الصياغة بما يخدم المعنى. وتبين من خلال الإحصاء أن النداء تكرر في المولديات واحدًا وسبعين مرّة، وهو ما يمثل نسبة (47,65 %)، فهو قارب نصف الأساليب الإنشائية الطلبية، أمّا فيما يتعلق باختيارات الشاعر لأدوات النداء فجاءت على النحو التالي:

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 129.

[2] نفسه، ص 102.

- النداء بـــ (الياء) تكرر سبعا وخمسين، بنسبة (80,28 %)
- النداء (بالهمزة) سبع مرات، بنسبة (09.85 %)
- حذف حرف النداء أربع مرات، بنسبة(05,63 %)
- النداء بـــ (أيا) ثلاث مرات ، بنسبة (04,22 %)

أما المنادى فجاء في أغلب الجمل الندائية مضافا، وبناء على ذلك يمكن تحديد الـــنمط الأكثر تواترا في صياغة أسلوب النداء بالشكل التالي:

أداة النداء (يا) + منادى مضاف + طلب أو خبر .

ب–الأمر:

هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، وصيغه هي: (فعل أمر، اسم فعل أمـــر، المضارع المقرون بلام، والمصدر النائب عن فعل الأمر)[1]، وهذه الصيغ غالبا ما تخرج عن معنى الإلزام وتكتسب دلالات جديدة.

عند تتبع أسلوب الأمر في مولديات الثغري نجد أن جملة الأمر من الأنساق اللغوية التي طوّعها لخدمة مقاصده الدلالية فيعبر بها عن معان مختلفة منها؛ التهنئة بمناسبة المولـــد النبـــوي، والدعاء للملك بدوام ملكه واستمرار عزه، مثل قوله:

فاخلدْ ودمْ واهنأْ بموسمِ مولدٍ لمحمد الهادي فنعمَ الموسمُ [2]

وقوله:

فاهنأْ بليلةِ مولدِ الهادي الذي عظمتْ لأمَّته بها بُشراهَـــا [3]

فأفعال الأمر (اخلدْ، دمْ، اهنأْ) خرجت عن المعنى الأصلي للأمر إلى دلالات الـــدعاء والتهنئـــة للسلطان،كما دلّ تكثيفها وكثرتها على الإلحاح والمبالغة في المديح.

ويوظف الثغري الأمر عند التنويه بشعره والإيحاء بسحر قصائده أثناء تقديمها بين يدي السلطان، ويظهر ذلك في أواخر قصائده، مثل قوله :

ودونكَ روضًا من ثنائِك عاطرًا فما لثناكَ العاطر الندّ من ندٍّ [4]

---

[1] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج3، ص81.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص 132.

[3] نفسه، ص 166.

[4] نفسه، ص 61.

وقوله:

ودونكَ أبكارَ القوافي فإنْ بدا عليها حياءٌ فهو من شيمةِ العذرَا [1]

ما يلاحظ أنّ الشاعر وهو يقدِّم قصائده بين يدي السلطان يستعمل اسم فعل أمر المنقول عــن الظرف (دون) بدلا عن فعل الأمر للإيحاء بالتواضع والتلطف في حضرة السلطان.

ويستعمل اسم الفعل (إليك) في السياق نفسه، حيث يقول:

وإليكَ من بدعِ البيانِ بديعةً قد حلَّ فيها السِّحرُ وهو محرَّمُ [2]

ويقول:

وإليكَ من سحرِ البيانِ بدائعًا قصرَ الــخُطا عنها أبو تمــام [3]

ويقول كذلك:

إليكهَا كلماتٍ لو بها سمعتْ أولادُ جفنةَ قالوا شعرَ حسَّان [4]

فاسم الفعل (إليك) المنقول عن الجارّ والمجرور يوحي بأن الشاعر يسوق قصائده في تواضــع إلى السلطان، وهذا الإيحاء لا يمكن أن يؤديه فعل الأمر(خذ).

وسخّر الشاعر الأمر أيضا للدلالة على الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة، يقول:

يا أيُّــها الرّكبُ الــميمُّ طيبــةَ بركائبِ الأنْــجادِ والأتْــهامِ

عوجوا المطيَّ على مطالع أنــجم بالجزعِ تدعى عندهم بــخيَّامِ

وسلوا جفوني كم أسلنَ من أدمعٍ مثل العقيقِ على العقيق سجامِ [5]

فالشاعر يحمِّل الركب المتجه إلى طيبة مشاعر الشوق والحنين، لأنه لا يستطيع الرحيل فقد أقعدته الظروف عن بلوغ تلك البقاع، وبذلك عبّر الأمر في قوله: (عوجوا، وســلوا) علــى دلالات ومعان متنوعة تكشف عن الأحوال النفسية والوجدانية للشاعر.

ويقول في السياق ذاته:

يا مزمعَ السَّير نحو المصطفى عجلاً يحدو إليه بأحداجٍ وأظــعانِ

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان ، ص 90 .

[2] نفسه، ص 132.

[3] نفسه، ص 146.

[4] نفسه، ص 157.

[5] نفسه، ص 139، 140.

بلّـــغْ تـــحيَّةَ مشتـــاقٍ لروضتـــهِ   إنَّ الطليقَ يؤدِّي حاجةَ العانِي
وإنْ رأيتَ المصلَّى قِفْ وحالي صِفْ   الجيرة بالحمى هم خيرُ جيرانِ
وقـــلْ لهم ضاعَ قلبي في رحالـــكم   فساعدوني ولو قيلاً بنُشـــدانِ [1]

فالشاعر يبعث برسائل الشوق والحنين إلى روضة المصطفى ومرابعه، ووظف من أفعال الأمـــر ما يخدم هذه الدلالة فالأفعال: (بلِّغْ، قفْ، صفْ، قلْ، ساعدوني) من شأنها الكشف عن مشاعر الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة.

ج- الاستفهام:

يعرّف الاستفهام بأنه "طلب حصول صورة الشيء في الذهن، بأدوات مخصوصة هي الهمزة، هل، ما، أيّ، كم، كيف، متى، أيّانَ"[2]، ولكن في الاستعمال الأدبي غالبا مـــا يخـــرج الاستفهام عن دلالته الأصلية إلى دلالات أخرى تستفاد من سياق الكـــلام والحالـــة النفســـية للمتكلم.

وظف الثغري الاستفهام بما يخدم مضمون المولديات، متجاوزًا بذلك الوظائف الأصلية لأدوات الاستفهام إلى دلالات جديدة، مثل قوله:

أتزعمُ حبًا للنَّبي و لم تخـــضْ   لهُ في سبيلِ الحبِّ برًا ولا بحرًا ؟[3]

وقوله:

هل من سبيلٍ للسُرى حتَّى أرى   مغنىً به لأولى السعادةِ مغنمُ ؟[4]

وقوله أيضا:

أتُرى أرى وادِ العقيقِ ورامـــةَ   ويلوحُ لي رندُ الحجازِ وبانُهُ؟ [5]

شكل الاستفهام في هذه الأبيات نوعا من الحوار الداخلي، لأنه موجـــه إلى الـــنفس يســـائلها ويكشف عن رغباتها وهواجسها، ففي البيت الأول انزاحت أداة الاستفهام (الهمزة) عن وضعها

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 154.
[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج3، ص55.
[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 75.
[4] نفسه، ص 125.
[5] نفسه، ص 148.

الأصلي الذي هو طلب التصوّر أو التصديق[1]، ودلّت على الإنكار التوبيخي[2] بسبب التناقض الحاصل بين القول والعمل، فالنفس تدعي حبّ النبي ولكن لم تجسد ذلك في شكل فعلي من خلال زيارة البقاع المقدسة، وهذا ما يوحي به الفعل (تزعم).

ووظف الشاعر في البيت الثاني أداة الاستفهام (هل) للتعبير عن الرغبة في زيارة روضة المصطفى (صلى الله عليه وسلم)، وجاء المستفهم عنه نكرة مسبوقة بحرف جر زائد (هل من سبيل) لتأكيد الدلالة عن البحث عن أي سبيل يوصله إلى هدفه، وعبر الاستفهام في البيت الثالث عن التمني والتشوق لزيارة البقاع المقدسة، وبذلك أخضع الشاعر أساليب الاستفهام للتعبير عن أحوال النفس ورغباتها.

وقد يكون الاستفهام لتعظيم شأن الممدوح والمبالغة في مدحه، يقول:

أعطى، فأين الغيثُ من إعطائـهِ   في بئـر بسَّام* ونـفعِ دوامِ؟
وسطا، فأين اللّيثُ من إقدامـهِ   في الحربِ عند تزلزلِ الأقدامِ؟ [3]

فالاستفهام بـ (أين) التي يستفهم بها في الأصل عن المكان[4]، دلّت في هذا السياق على التوكيد، فالغيث لا يبلغ عطاء الملك، واللّيث لا يصل درجة شجاعته، وفي ذلك مبالغة قصد بها الشاعر تعظيم عطاء الملك وإبراز قوته وشجاعته.

ويوظف الاستفهام لإظهار العجز عن الإحاطة بمدح النبي (صلى الله عليه وسلم) كقوله:

ماذا عسَى يُثني عليه مادحٌ   وبمدحهِ نصًا أتى فُرقانُـهُ؟ [5]

إن أسلوب الاستفهام رغم قلته في النص المولدي إلا أنّه حقق ثراء دلاليا، لأن "التنوع في أدوات الاستفهام غالبا ما يفضي إلى تنوع اتجاه الاستفهام فيكشف عما في النفس من حيرة غالبة وقلق عام"[6].

---

[1] ينظر السيد أحمد الهاشمي جواهر البلاغة، دار الجيل بيروت، لبنان،(د ت)، ص 61.
[2] ينظر: د إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، ص 20.
* بئـر بسّام: بئر بتلمسان.
[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 143.
[4] ينظر: د إيميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء ، ص 113.
[5] الثغري التلمساني، الديوان، ص 149 .
[6] د رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993م ، ص 185.

د- التمني:

هو طلب حصول شيء محبوب لا يرجى حصوله، لكونه مستحيلا أو بعيد التحقيق، ويعبَّر عنه بلفظة (ليت)، أو بألفاظ أخرى منها (هل، لو، لعل، عسى)[1].

والتمني من الأساليب التي تغوص في أعماق النفس لتكشف عن رغباتها ومطامحها، لذلك نجد لها حضورا في النص المولدي، حيث تمّ توظيف هذا الأسلوب بمختلف أدواته، مثل قول الثغري:

فيَا من رآني فوقَ ظهرِ شملةٍ تخبُّ برحلي تارةً وتثاقلُ

لخيرِ محلٍ حلَّهُ خيرُ مرسَلٍ محلُّ محلِّي بالفضائلُ آهلُ

فيا ليتَ شعري هل أراني بربعهِ أقبّلُ من آثارهِ ما أقابلُ[2]

فصيغة التمني (ليت شعري) وهي من الصيغ الشائعة في الشعر العربي القديم، وظفها الثغري ثلاث مرات في المدونة، ودلّت على التمني والشوق لزيارة البقاع المقدسة.

كما ورد التمني في سياق التشفّع ورجاء المغفرة من الذنوب، يقول :

عساكَ يا خيرَ خلقِ اللهِ تشفعُ لي يومَ الحسابِ فإنِّي مذنبٌ جانِ[3]

اعتمد الشاعر على لفظة (عسى) بدل (ليت) فتحوّل التمني ترجيا، مما يوحي بإمكانية تحقق الشفاعة، وفي ذلك دلالة على صدق الإيمان وقوة العقيدة.

ويعبر الشاعر عن المعنى نفسه بـ (لعل):

لعلَّ حسنَ يقيني فيكَ يمنحني شفاعةً ويقيني لفحَ نيرانِ [4]

هـ- النهي:

يعرف النهي بأنه طلب الكفّ عن الفعل على وجه الإلزام[5]، وله صيغة واحدة هي (لا الناهية والفعل المضارع)[6]. والنهي من الأساليب النادرة في مولديات الثغري، ويمكن تفسير ذلك بكون أن الأصل في النهي أن يصدر من الأعلى إلى الأدنى منزلة ويتطلّب الإلزام، والنص

---

(1) ينظر: أحمد مصطفي المراغي، علوم البلاغة، ص60، 61.

(2) الثغري التلمساني، الديوان، ص 103.

(3) نفسه، ص 155.

(4) نفسه، ص155.

(5) ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 59.

(6) ينظر: أحمد مصطفي المراغي، علوم البلاغة، ص 74.

المولدي غالبا ما يكون فيه المخاطب أعلى مترلة من المتكلم، لأن الخطاب فيه موجه إلى الـــنبي (صلى الله عليه وسلم)، أو السلطان الحاكم. فالمقام يستوجب التلطف والتأدب، ولـــذلك لم يعتمد الثغري كثيرا هذا الأسلوب، وما ورد منه خرج عن أصل معناه ليفيد دلالات أخري

ومن أساليب النهي قوله:

فلا تغرنَّك الدُّنيا بزخرفـــهَا فيا ندامـــةَ من يغتـــرُّ بالفانـــيِ [1]

فالنهي (لاتغرنّك...) خرج عن غرضه الأصلي ليدلّ على النصح، والتحذير من هوى الـــنفس وغرور الدنيا الفانية، والحث على اتبّاع سبل الهدى والرشاد.

وقوله:

وانهضْ لمغنى رسولِ الله تحظَ بما تشاءُ من خيرِ أوطـــارٍ وأوطـــانِ

واركبْ إليه جوادَ الجدِّ مجتهدًا ولاتكنْ في السُّرى والسَّيرِ بالواني [2]

لقد وظف الثغري الإنشاء الطلبي بمختلف أنواعه، ولكن درجة حضورها في المدونـــة يختلف من نوع إلى آخر، وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

نوع الإنشاء الطلبي	النداء	الأمر	الاستفهام	التمني	النهي
تكراره	71	44	27	05	02
النسبة المئوية	%47,65	%29,53	%18,12	%03,30	%01,30

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 153.

(2) نفسه، ص 153، 154.

ثانيا: البنية التركيبية:

1 – التقديم والتأخير:

تعتمد الجملة في بنيتها التركيبية على أنظمة محددة في ترتيب مفرداتها وإسناد عناصرها ويؤدي النحو دورا فاعلا في تحديد القوانين التي تحكم النظام التركيبي للجملة، "لأنك لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل منه إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه"[1]. وإذا كان للجملة في اللغة العربية نظامها الخاص في ترتيب عناصرها فإن هذا النظام ليس صارما إلى درجة أنه لا يمكن المساس به[2]، بل يمكن أحيانا تجاوز هذا النظام من خلال تقديم عنصر عن آخر قصد تحقيق دلالات جديدة "في الحدود التي يسمح بها النظام النحوي والتركيبي للّغة"[3]. وتكتسي دراسة الظواهر اللغوية أهمية بالغة لارتباطها "بأحاسيس الشاعر، فهو حين يلجأ إلى ظاهرة ما فإنه لا يستعملها عبثا – غالبا- بل لغرض نفسي أو بلاغي خاص"[4].

ومن أبرز مظاهر الانحراف التركيبي التقديم والتأخير، وهي ظاهرة حظيت باهتمام كبير من قبل النحاة والبلاغيين العرب منذ القديم، فعبد القاهر الجرجاني أدرك جماليات هذه الظاهرة وما تحققه من قيم فنية ودلالية، وعبّر عن ذلك بقوله: " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[5].

والمتأمل في مولديات الثغري يلحظ شيوع هذه الظاهرة بشكل لافت، لدرجة أنها تمثل ملمحا أسلوبيا بارزا. ولعل دراسة هذه الظاهرة وتفحص أنماطها في النص المولدي يتيح لنا استكشاف القدرات اللغوية والطاقات التعبيرية للشاعر، ومن أهم أنماط التقديم والتأخير في

---

(1) الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تصحيح، محمد عبده، محمد محمود الشنقيطي، علق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت). ص 65.

(2) ينظر: د فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص 203.

(3) د يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 276.

(4) إسماعيل زردومي، شعر الاستغاثة للأندلس، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 1994م، ص144.

(5) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83.

مولديات الثغري تقديم شبه الجملة المكونة من جار ومجرور، في الجمل الاسمية والفعلية، فهـــي تعتبر الظاهرة الأبرز في المدونة، حيث تكررت بشكل مكثف مما يجعلها سمة أسلوبية.

أ- التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:

تقوم الجملة الاسمية على الإسناد، فالمبتدأ مسند إليه، والخبر هو المسند الذي يكمل معنى الجملة مع المبتدأ، ويكون مفردا، أو جملة، أو شبه جملة، والخبر(شبه الجملة) يتكون من ظرف أو جار ومجرور، وفي هذه الحال لا يكون خبرًا مباشرة، بل يكون متعلقا بخبر محذوف تقـــديره (كائن) أو (استقر)[1]، وفي ذلك يقول ابن مالك:

وأخبروا بظرفٍ أو بحرف جرّ   ناوينَ معنى كائنٍ أو استقر[2]

في حين يرى آخرون أن الجار والمجرور أو الظرف يكون خبرًا دون الحاجة إلى تقدير[3].

وتقديم شبه الجملة الواقعة خبرا، والمشكلة من (الجار والمجرور)، من الصـــيغ التعبيريـــة الأثيرة عند الثغري، وقد وردت في صور متعددة منها:

- **الصورة الأولى:**

تقديم شبه الجملة الخبرية المصدرة بحرف الجر (اللام):

يقول الثغري:

ولهُ الشفاعةُ وهو مخصوصٌ بها   يومَ القيامةِ في ذوي الإجرامِ[4]

ويقول:

ولهُ لواءُ الحمدِ معقــودٌ بـــه   والكوثرُ الموردُ دونَ زحامِ[5]

تصدرت شبه الجملة (له) وهي تتكون من (اللام) التي تدل على الاختصاص والاســـتحقاق[6] وضمير الغائب (الهاء) الذي يعود على النبي (صلى الله عليه وسلم) وتقديم شبه الجملة (له) يدلّ على ما خُصّ به النبي من معجزات ومزايا وفي ذلك تشريف له وإعلاء لشأنه.

---

(1) ينظر: د صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1990م، ج2، ص30.

(2) ابن مالك الأندلسي محمد بن عبد الله ، متن الألفية ، مطبعة عيسى البابي وشركائه، مصر، (د ت)، ص 10.

(3) ينظر: د محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مادة (شبه الجملة)، ص 111.

(4) الثغري التلمساني، الديوان، ص 141.

(5) نفسه، ص 142.

(6) ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 577.

ويوظف الشاعر هذه الصيغة في مدح حكام بني زيان، يقول:

لَهُ السَّعدُ والسَّعي الجميل ملازمٌ ... وناهيك من سعيٍ جميلٍ ومن سعدِ
لَهُ الجودُ أضحى أمَّةً فيه وحدهُ ... كما أنا في مدحي له أمَّةٌ وحدِي
لَهُ العسكرُ الــجرَّار يجلو قتامهُ ... أسنَّته كالشُّهب في الظُّــلَمِ الرّبدِ [1]

تقديم الجار والمجرور (له) أفاد الاختصاص الذي حققه حرف الجرّ (اللام)، حيث خصّ الشاعر ممدوحه بالحظ السعيد، والسعي الجميل، والقوة العسكرية، والجود الفياض، وهـي صـفات تناسب مدح الملوك. وتصدّر شبه الجملة للأبيات جعلها عنصرا مركزيا وأساسا لتوالي الصفات وتعداد الفضائل، حيث تكون باقي التراكيب خادمة للمعنى المتقدم.

وقد تتصل بلام الجر (كاف الخاطب)، يقول الثغري:

لَكَ يا رسولَ الله كلُّ دلالةٍ ... لم تبقِ من شكّ لمن يتوهَّــمُ [2]

ويقول:

لَكَ في انشقاقِ البدرِ أعظمُ آية ... لمـَّا تكاملَ حسنهُ وتنـاهَى [3]

تشكلت شبه الجملة المتقدمة (لك) في البيتين من حرف الجر (الـلام) والضـمير (الكـاف) الواقع في محل جرّ، ويعود على النبي (صلى الله عليه وسلم)، وقد خاطب الشـاعر الغائـب خطاب الحاضر للدلالة على مكانته العظيمة عند المسلمين وحضوره في حياتهم، وخصّه بدلائل النبوة، ولم يذكر المبتدأ بعد الخبر مباشرة بل أخّره، بغرض جلب انتباه المتلقي وجعله ينتظـر بشوق لمعرفة المبتدأ، واكتمال عناصر الجملة الاسمية ليكتمل المعنى في الذهن.

وقد تتصل بلام الجر أحيانا (ياء المتكلم)، مثل قوله:

ولِي عندهُم من صدقِ ودِّي وسائلُ ... وحاشَا لديهم أنْ تخيبَ الوسـائلُ
نعم،لِي ذنوبٌ كلما رمتُ عزمــةً ... يشاغلني فيها عن السَّيرِ شاغــلُ [4]

يدخل التقديم في العبارتين (لي وسائل، لي ذنوب) ضمن التقديم الواجب لأن المبتدأ جاء نكرة محضة لا مسوّغ للابتداء بها لأنه لو تأخر الخبر لتوهم المتلقي أنه صفة، فعنـدما نقـول:

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 58.
(2) نفسه، ص 127.
(3) نفسه، ص 163.
(4) نفسه، ص 99.

(وسائل لي)، و(ذنوب لي) تكون شبه الجملة في العبارتين صفة لأن الجملة وشبهها بعد النكرة تكون صفة[1]، فالتقديم كما ورد في البيتين جاء لدفع هذا اللبس، وقد فصل الشاعر بين الخبر (لي) والمبتدأ المؤخر (وسائل)، بمتعلقات كثيرة هي الظرف والمضاف إليه (عنـــدهم) والجـــار والمجرور والمضاف إليه (من صدق ودّي) فوقع الخبر في بداية الشطر الأول والمبتدأ في نهايته مما ساهم في اتساق معنى البيت. وشمل التقديم والتأخير الجملة الفعلية أيضا ففي عبارة (يشـــاغلني فيها عن السير شاغل) تأخر الفاعل وتموقع في ضرب البيت لتحقيق القافية مما يكشف عن قوة الحسّ الإيقاعي لدى الشاعر.

- **الصورة الثانية:**

تقديم شبه الجملة الخبرية المصدرة بحرف الجر (في):

يقول الثغري:

آهٍ، وفي شكوى الصَّبابةِ راحةٌ   لو أنَّني أشكو إلى من يرحمُ [2]

ويقول:

وفي رحمةِ المولى إغاثةُ عبده   ولاسيما أنْ يدعُه العبدُ مضطرَا [3]

قدّم الشاعر شبه الجملة الواقعة خبرا في قوله (في شكوى الصبابة) على المبتدأ (راحة)، وأفـــاد حرف الجر (في) الدلالة على الظرفية المجازية[4]، مما يعني أن الراحة تكمن في شكوى الصـــبابة. و لم يكتف الشاعر بهذا التقديم، فالجملة الاسمية (في شكوى الصبابة راحة) هي جواب شـــرط متقدم لجملة الشرط في الشطر الثاني، وبذلك نلاحظ أن الشاعر أخضع عبارات البيت لترتيب خاص يناسب حالته النفسيّة.

وفي البيت الثاني تقدّم الخبر شبه الجملة (في رحمة المولى) على المبتدأ (إغاثة عبده) للدلالة على الاهتمام بالأمر المتقدم وبيان فضل المولى(عز وجل) على عباده.

وقد يقع التقديم بشبه الجملة المكونة من جار ومجرور في الجملة الاسمية المنسوخة، مثل قوله :

---

[1] ينظر: د صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، ج2، ص 51.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص 123.

[3] نفسه، ص 76.

[4] ينظر: د إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء ، ص 307.

فلا تغرنَّـــك الدُّنيا بزخرفِهـــا   فيـــا نـــدامةَ من يغتـــرُّ بالفانِي
فليسَ فيها وصالٌ دونَ هجرانِ   وليسَ فيها كمالٌ دونَ نقصانِ [1]

تقديم خبر ليس على اسمها في البيت الشعري جاء لتأكيد النفي وتعميـــق دلالتـــه، فـــالهجران والنقصان ملازمان للدنيا فلا تدوم السعادة في الحياة ، لذلك يجب الحذر من غرورها وتقلباتها وألحق الشاعر شبه الجملة (فيها) بالفعل الناقص (ليس) مباشرة جاء لتأكيد الظرفيـــة، والأمـــر نفسه في الشطر الثاني من البيت الشعري، فتقديم شبه الجملة أفاد الاهتمـــام بـــالأمر المتقـــدم.

وحقق هذا التقديم تماثلا إيقاعيا ناتجا عن التشابه التركيبي بين شطري البيت مما أســـهم في تشكيل الموسيقى الداخلية.

- **الصورة الثالثة:**

تقديم شبه الجملة المصدرة بحرف الجر (الباء):

مثل قول الشاعر:

بمولدهِ الأيَّامُ راقَ جمالُـــها   فطابتْ لنا أسحارُها والأصائلُ [2]

وقوله:

وليلةُ اثنتي عشرةَ منه أشرقتْ   ففيهَا بدا بدرُ الدُّجى وهو كاملُ
بها لأميرِ الـــمؤمنين مشاهدٌ   لنا منه فيـــها هبـــاتٌ جلائـــلُ [3]

تدل (الباء) في شبه الجملة (بمولده) على السببية[4]، فالأيام أصبحت أكثر جمالا وإشراقا بسبب مولد النبي دون غيره من الأسباب، ودلّ كذلك هذا التقديم على الاهتمام بالأمر المتقدم.

وفي قوله (بها لأمير المؤمنين مشاهد)، تعود الهاء على ليلة المولد فالاهتمام مركّز دائما على ليلة المولد التي كانت سببا في إقامة الاحتفال وتوزيع الهبات من طـــرف الســـلطان الحـــاكم.

وفي الشطر الثاني من البيت الأخير تكثيف واضح لأحرف الجر منها، شبه الجملة (لنا) الواقعة خبر مقدم للمبتدأ (هبات) ودل هذا التقديم على التخصيص، كما دل حر فالجر (منـــه)

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 153.
[2] نفسه، ص 107.
[3] نفسه، ص 107.
[4] ينظر: د إيميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء ، ص 117.

على ابتداء الغاية في الأشخاص[1]، فهي توحي بأن الملك هو البادئ بالكرم، ودلّت (في) على الظرفية بمعنى أن كل ذلك الكرم حدث في تلك الليلة المباركة ليلة الاحتفال بالمولد، فحــروف الجر أدت وظيفتها الكاملة في توضيح المعنى ونقله بأدق التفاصيل.

ب – التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

يقوم الترتيب الافتراضي للجملة الفعلية على وجود الفعل ويسمى المسند ثم الفاعــل وهو المسند إليه ويليه المفعول به، ثم تأتي المتعلقات، ولكن هذا الترتيب ليس حتميا، إذ غالبا ما يتجاوزه الشاعر لبناء تراكيب متميزة[2] تعبّر عن أحواله النفسية ومقاصده الدلالية، ومن صور هذا التقديم:

– تقديم الجار والمجرور على كل عناصر الجملة الفعلية:

من أهم صور التقديم والتأخير في الجملة الفعلية عند الثغري، تقديم الجار والمجــرور على كل عناصر الجملة الفعلية، وقد يتصدر الاسم المجرور حرف الجر (اللام)، ومن نماذجهــا قوله:

لَهُ انشقَّ بدرُ التمِّ عند كمالــهِ   فشاهدهُ من كانَ بالقربِ والبعدِ
لَهُ حنَّ جذعُ النّخلِ عند فراقهِ   حنينًا شكَا من شوقهِ ألــمَ الفقدِ [3]

عدل الشاعر في البيتين السابقين عن الترتيب الافتراضي لعناصر الجملة إلى ترتيب آخــر، فقدم الجار والمجرور (له) على الفعل والفاعل بقصد إظهار الاهتمام بــالأمر المتقــدم، فالجــار والمجرور (له) مكون من حرف الجر (اللام) الذي يدلّ الملكية، والضمير (الهاء) الذي يعود على النبي (صلى الله عليه وسلم)، مما يعني أن عبارتي (له انشقّ...)، (له حنّ...) توحيان بما خَصّ به الله عز وجل نبيّه من معجزات دون غيره من الرسل، كما وظف الشاعر الكثير من الأفعــال الماضية في البيتين (انشقّ، شاهده، حنّ، شكا) للدلالة على الحركة التي تناسب السرد التاريخي لمعجزات النبي.

وقد يتصل بحرف الجر ضمير المخاطب (الكاف) ،كقوله:

لَكَ ردّ قرص الشمسِ بعدَ غروبها   وانشقَّ بدرُ الأفــقِ وهو متمّمُ

---

[1] ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربي، ص 577.
[2] ينظر: د محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 271، 272.
[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 55، 56.

لَكَ حنَّ جذعُ النَّخلِ عند فراقــهِ   شوقًا كما حــنَّتْ عشارٌ روَّمُ

لَكَ أنــطقَ اللهُ الــجمادَ ولم يكنْ   لولاكَ يفصحُ بالخطبِ ويفهمُ [1]

اتخذ الشاعر من عبارة (لك) محورا لتوالي المعجزات، وقد اختار لهذه العبارة موقــع الصــدارة لتكون باقي تراكيب البيت تابعة لها مرتبطة بها، وفي ذلك تخصيص للنبي بمعجزات ودلائــل لا تتجاوزه إلى غيره. كما جعل من الضمير (الكاف) ينوب عن الاسم المجــرور للإيحــاء بــأن المخاطب المقصود معروف لدى المتلقي فهو أشهر من أن يذكر اسمه، ودلّ الخطاب (بالكاف) أيضا على القرب النفسي الذي يكنّه الشاعر للنبي محمد (صلى الله عليه وســلم)، فالتركيــب النحوي جاء استجابة لتأثير نفسي وجداني داخلي[2].

وقد يتصدّر حرف الجر (في) الجار والمجرور يقول:

وفي ليلةِ الميلادِ لاحتْ عجائبُ   بقيصرَ أودتْ بعدمَا كسرتْ كِسرى [3]

وقوله :

في ليلةِ الميــلادِ أشرقَ نــورهُ   بأجلِّ شهــرٍ أو بأسعد عــامِ [4]

تقديم الجار والمجرور (في ليلة الميلاد) على الفعل (لاحت) أفاد الاهتمام بــالأمر المتقــدم، ودلّ حرف الجر (في) على الظرفية الزمنية، فالشاعر مهتم بليلة المولد وهذا سرّ تقديمها على بــاقي عناصر الجملة.

ويأتي أحيانا هذا النسق التعبيري لبيان قيمة التقوى وفوائدها، يقول:

شرفُ النّفوسِ طلابُها لعلاهَــا   ولباسُها التَّقوى أجلُّ حُلاهَا

فيها تنــالُ العــزَّ في الدُّنيا إذَا   دانتْ بها والفوزَ في أُخراهَا [5]

حصر الشاعر نيل العزّ وتحقيق الفوز في الدنيا والآخرة في التزام التقوى، وهذا ما يظهر في عبارة (فيها تنال العزّ...والفوز...)، مما يدلّ على قوة الإيمان، وشدة التمسك بتعاليم الدين فالبيــت الشعري محكم البناء مركب بحسب ما يعبر عن نفسية قائله.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 127.

[2] ينظر: عبد الرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، ص 183.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 86.

[4] نفسه، ص 142.

[5] نفسه، ص 160.

وقد يؤدي التقديم والتأخير دورا في التخفيف عن النفس والتقليل من معاناهّا،كقوله:

ففي سعةِ الألطافِ ما يفرجُ الأسَى   وفي كنفِ اليسْرين ما يذهبُ العُسرَا[1]

فالبنية التركيبية للبيت خاضعة للحالة النفسية والمقاصد الدلالية للشاعر، لذلك قدّم ما من شأنه التخفيف عن النفس في قوله: (سعة الألطاف، كنف اليسرين). كما أسهم تكرار التقـــديم في شطري البيت في خلق نوع من التوازن التركيبي الذي ولّد إيقاعا داخليا. واستمد الشاعر المعنى من كلام الله عز وجلّ: "فإِنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرًا، إنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرًا"[2].

وقد يتصدر حرف الجر (الباء) الاسم المجرور، مثل قوله :

بشهرِ ربيعٍ قد بدَا علمُ الهدى   شفيعُ الورَى صلُّوا عليهِ وسلِّمُوا [3]

وقوله:

.بمولدِهِ السَّامي الرّفيعِ قد اعتنى   مليكٌ سجاياهُ النَّدى والتّكرُّمُ [4]

أفاد حرف الجر (الباء) في قوله: (بشهر ربيع) الظرفية الزمنية، وأراد الشاعر من خلال تقـــديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل بيان القيمة التي اكتسبها شهر ربيع الأول، والـــتي لم يكـــن ينالها لولا مولد النبي (صلى الله عليه وسلم) فيه. أما التقديم في قوله: (بمولده السامي الرفيع قد اعتنى...) فيدلّ على الاهتمام بالأمر المتقدم، أي المولد النبوي الموصوف بالرفعة والسمو، فإقامة الاحتفالات واهتمام الملك بها كان بسبب ذكرى المولد النبوي الشريف.

وقد يكون الاسم مجرورا بحرف الجر (إلى) ، يقول:

إِلى عرفاتٍ يـــمَّموا فتعرّفتْ   بهم نكراتٌ للفلا ومجاهـــلُ[5]

وقولـــه:

وإلى الحِمى قبلَ الحِمَامِ سرتْ بهم   ظَعنٌ يسرُّ الظَّاعنين سُراهَـــا [6]

ارتبط التقديم في البيتين بالبقاع المقدسة، ففي قوله: (إلى عرفات يممـــوا ...)، و(إلى الحمـــى ...سرت بهم) تمّ تقديم الجار والمجرور على الفعل، ودلَّ حرف الجر (إلى) على انتـــهاء الغايـــة

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 76.

[2] سورة الشرح، الآية: 5، 6.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 135.

[4] نفسه، ص 136.

[5] نفسه، ص 99.

[6] نفسه، ص 161.

المكانية[1]، وتحديد مقصد الرحلة وغايتها، وفي النص المولدي يكون غالبا المقصد هو الأماكن المقدسة.

ويكتسي المكان الديني قداسة وعظمة نظرا لما يشعّه في النّفس من أجواء إيمانية مفعمة بالأبعاد التاريخية والدينية، فهو يذكّر بحياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وحياة الصحابة (رضوان الله عليهم)، وتقديم هذه الأماكن في الأبيات الشعرية يدلّ على الاهتمام بها، والتعجيل بذكر ما تثيره لدى المؤمن من معاني الفرح والسعادة.

وقد يأتي التقديم لإظهار فضائل الممدوح وإبراز مكانته السامية، والإشادة بجهوده العظيمة في تبليغ رسالة الإسلام، يقول الثغري:

وافى من الذِّكرِ الحكيمِ بآيــةٍ ... تلّتْ*جبينَ الشِّرْكِ حينَ تَلاهَا

وإلى جميعِ الخَلق بلَّغَ حكمهَــا ... وعلى منصَّة الإشــهارِ جَلاهَا

وإلى سيادتهِ العظيمة أومــأتْ ... ياسيــنُ فيه والطّهارةُ طَاهَــا [2]

جاء تقديم الجار والمجرور (إلى جميع الخلق...) بغرض إثبات تبليغ النبي لرسالة ربــه إلى جميــع الناس، وإقرار بالجهود المبذولة في سبيل ذلك، حيث تحقق التبليغ والإشهار لرسالة الإســلام في كل المعمورة، مما يعني أن الإسلام رسالة عالمية.

وتقديم الجار والمجرور في قوله: (إلى سيادته العظيمة أومأت ياسين....) يــبرز مكانــة الرسول ومنزلته في النص القرآني، فالكثير من الآيات أشارت إلى منزلة النبي (صــلى الله عليــه وسلم) وأبرزت مكانته العظيمة عند ربّه، مثل قوله تعالى في سورة طه: " كَذَلِكَ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ مَا قَدْ سَبَقَ وَقَدْ آتَيْنَاكَ مِنْ لَدُنَّا ذِكْرًا"[3]، وقوله :" يَس، وَالقُرْآنِ الحــَكِيمِ، إِنَّكَ لَمِنَ الــمُرْسَلِينَ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيم"[4].

---

[1] ينظر: د إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء ، ص65.

* تلّت: تلّه تلاً بمعنى صرعه.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص 162.

[3] سورة طه، الآية: 99.

[4] سورة يس، الآيات: 1ــ 4.

- **تقديم الجار والمجرور على الفاعل:**

عندما يقحم الشاعر الجار والمجرور بين الفعل والفاعل يتأخر الفاعل، ويصبح الجار والمجرور عنصرا هاما يؤدي دلالات مختلفة، يقول الثغري:

وتبـــرَّكتْ بصلاتكَ الأرســـالُ إذْ صلَّيتَ وأنتَ إمامُها المتقدِّمُ

رفعتْ لك الحجبُ العظيمةُ فاعتلى بكَ للعُلا ذاكَ المقامُ الأعظمُ [1]

تقديم الشاعر الجار والمجرور (بصلاتك) على الفاعل (الأرسال) جاء لإظهار الاهتمام بالأمر المتقدم، فاهتمّ الشاعر بصلاة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) باعتبارها الوسيلة التي تبرّك بها الرّسل، كما دلّ التقديم في البيت الثاني على التخصيص، فرفع الحجب واعتلاء المقام خُصّ به النبي محمد وحده دون غيره.

وقد يتأخر الفاعل فيأتي بعد الحال والجار والمجرور، مثل قوله:

نهضتْ به قُدُمًا إلى حربِ العِدى هممٌ وعزمٌ صادقُ الإقـدَامِ [2]

إن تأخير الفاعل قد يجعله ذا قيمة هامة، إذ يحفّز الذهن ويشوّق النفس إلى معرفته، ففي قوله (نهضت به قدما إلى حرب العدى...) المعنى غير مكتمل فالقارئ ينتظر بشغف حقيقة الفاعل، ثم يأتي الفاعل في بداية الشطر الثاني (همم) لاستكمال عناصر الجملة واستيفاء المعنى.

وقد يقدِّم الشاعر الجار والمجرور على الفاعل للدلالة على الملكية والتخصيص، فيصبح الفاعل ذا دلالة هامشية في السياق مثل قوله:

بمولدِهِ الأيَّـامُ راقَ جمالُـها فطابتْ لنا أسحارُها والأصائلُ [3]

ففي قوله: (طابت لنا أسحارها والأصائل) تقدّم الجار والمجرور على الفاعل، لأن هذا الأخير يوجد ما يدلّ عليه في الشطر الأول من البيت في لفظة (الأيام).

وقد يأتي الجار والمجرور في صدر البيت وعجزه بغرض اكتمال عناصر الصورة التشبيهية، فيؤدي (الكاف) دوره النحوي كأداة للجر، ودوره البلاغي كأداة للتشبيه تربط المشبه بالمشبه به، مثل قوله:

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 128.

[2] نفسه، ص 145.

[3] نفسه، ص 107.

بعثْتَ بجيشِ النَّصرِ كالبحرِ للعِدى   تدافعُ كالأمواجِ فيها الجحافلُ[1]

- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

من أبرز دوافع تقديم الجار والمجرور على المفعول به الرغبة في الالتزام بالتماثل التركيبي بين شطري البيت، حيث أن الشاعر يقدّم الجار والمجرور على المفعول به في صدر البيت، ويلتزم بالتركيب نفسه في عجزه، وينتج عن ذلك نغمة موسيقية متميزة ناتجة عن هذا التماثل التركيبي، مثل قوله:

سينالُ في الأُخرى شفاعتَه كمَا   قد نالَ في الدُّنيا العُلاَ والجاهَا [2]

أفاد الجار والمجرور المتقدم في شطري البيت تحديد زمن وقوع الفعل من خلال الدلالة الظرفية الزمنية لحرف الجر (في) كما أسهم في إحكام موسيقى البيت الشعري.

وقد يتقدم الجار والمجرور لإبراز القوة العسكرية للملك ومواجهته للأعداء، كقوله:

يُعِدُّ إلى الأعداءِ كلَّ كتيبةٍ   بها الجردُ تردي والفوارسُ كالأُسْدِ [3]

فتقديم الجار والمجرور (إلى الأعداء) على المفعول به (كلّ) تبين رغبة الشاعر في إظهار قوة الملك وحرصه على هزم أعدائه من خلال الاستعداد الجيد لمواجهتهم،

ويكون تقديم الجار والمجرور بغرض بيان وسائل تحقيق المجد والقوة فيتقدم على المفعول به لأهميته، ويحقق تكرار تقديم الجار والمجرور في شطري البيت تماثلا إيقاعيا له أثر موسيقي، مثل قوله:

أحيَا بنائلِهِ المكارمَ والعُلا   وحمى بصارمِهِ حِمى الإسلامِ[4]

وأحيانا يتأخر المفعول به لانشغال الشاعر بوصف الممدوح، فيأتي المفعول به في بيت آخر مثل قوله:

أبلغْ من المولى أبي حمو الرَّضي   المعتلي في كلِّ فضلٍ شأنُهُ

أزكَى سلامٍ للنبيِّ محمدٍ   كالرَّوضِ صافحَ روحَه ريحانُهُ [5]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 108.

[2] نفسه، ص 164.

[3] نفسه، ص 58.

[4] نفسه، ص 142.

[5] نفسه،ص 150

فالشاعر أخّر المفعول به (أزكى) عن فعله (أبلغ) بعبارات استغلها في مدح السلطان الزياني (موسى الثاني) وإبراز مكانته.

2- الاعتراض:

الاعتراض هو إيراد كلام بين عنصرين متصلين في الجملة، كأن يكون بين المبتدأ وخبره، أو بين الفعل ومرفوعه، أو بين الشرط وجوابه، أو بين الحال وصاحبها، أو بين الصفة والموصوف[1].

وقد عرف الاعتراض بمصطلحات عديدة، وأول من تعرض له الجاحظ وأطلق عليه اسم (إصابة المقدار)، ثم جاء بعده ابن المعتز وقد قسّم الكلام إلى ثلاثة عشر قسما جعل الاعتراض المحسّن الثاني، ثم أتى قدامة بن جعفر وأطلق عليه اسم (التتميم)[2].

وإذا كان الاعتراض يتمّ بإدخال عناصر لغوية بين عنصرين يفترض أن يكونا متصلين فلا شك أن هذا التشكيل تنجرّ عنه دلالات جديدة. أما عن كيفية حدوثه عند المبدع فيبينه ابن رشيق بقوله: "...وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدّ الأول"[3].

يؤدي الاعتراض دلالات مختلفة في مولديات الثغري يمكن الكشف عنها من خلال تفحص البنية التركيبية وربطها بالسياق الواردة فيه، ومن أبرز البنى التركيبية التي وردت معترضة هي:

- الاعتراض بجملة حالية:

يقول الثغري:

فهلْ من سبيلٍ- والأماني ضئيلةٌ- إلى معهدٍ بالأُنسِ طالَ به عهدِي[4]

فالجملة الحالية (والأماني ضئيلة) التي اعترضت المبتدأ وخبره أسهمت في تعميق المعنى، وبيان صعوبة العودة إلى عهد الأنس والسعادة، ما يوحي بحالة من اليأس لدى الشاعر.

وقد تعترض الجملة الحالية الفعل ومفعوله، مثل قوله:

---

[1] محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مادة (الاعتراض)، ص151.

[2] ينظر: د فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص169.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص57.

[4] الثغري التلمساني، الديوان، ص 52.

فلم أدرِ– والأوراقُ راقتْ بخطِّهِ– أمسكًا على الكافورِ يُنثَر أم حِبرَا [1]

عبر الشاعر في هذا البيت عن مدى إعجابه بخط السلطان الزياني (محمد الثاني)،ودلّت الجملة الاعتراضية هنا على المدح، كما فسرت سبب التساؤل وسرّ الإعجاب.

وقد يكون الاعتراض عنصرا من الصورة الكلية التي يرسمها الشاعر كقوله:

فكأنهم– ووليُّ عهدِك بدرُهم– بسماءِ حضرتِك العليَّةِ أنجمُ [2]

صوّر الشاعر سموّ ورفعة شأن الملك بسماء يمثل فيها ولي العهد بدرها وباقي الأبناء نجومها فالجملة الاعتراضية (وولي عهدك بدرهم) كانت عنصرا أساسا في تشكيل أجزاء الصورة الكلية. ويأتي الاعتراض بغرض وصف المحبوب، وإظهاره في أبهى صورة لتتضاعف الرغبة في رؤيته ولو في الأحلام كقوله:

ما ضرَّهم– وهم بدورُ تمامِ– لو قصّرُوا بالطَّيفِ قبل منامِ[3]

إن الاعتراض بالجملة الحالية غالبا ما يكون لوصف الحالة التي يكون عليها الحدث ويشكل المعنى الذي تضيفه الجملة الحالية جزءا من الإطار الكلي له[4].

- الاعتراض بجملة النداء:

ورد الاعتراض بجملة النداء، وكان فيها المنادى إما الرسول (صلى الله عليه وسلم)، أو السلطان الحاكم، فمن النماذج التي كان فيها النداء موجها للنبي:

لكَ– يا رسولَ اللهِ– كلُّ دلالةٍ لم تبقِ من شكٍ لمن يتوهَّمُ[5]

اعترضت الجملة الندائية المبتدأ وخبره للدلالة على التعظيم، فالشاعر وهو يسرد دلالات النبوّة استحضر شخصية النبي محمد بصيغة (يا رسول الله) تأكيدا للمعنى وإظهارا لمشاعر الحب والتعلق بالرسول الكريم، وتؤدي جملة النداء الاعتراضية دورا في استدعاء المنادى وتقديمه في أجمل صورة قصد المبالغة في المدح، كقوله:

لكَ ردّ قرص الشَّمسِ–يا شمسَ الهدى– لـمَّا توارى بالحجابِ ضيَّاهَا [6]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص90.

[2] نفسه، ص 131.

[3] نفسه، ص 139.

[4] ينظر: د فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، 170.

[5] الثغري التلمساني، الديوان، ص127.

[6] نفسه، ص 163.

ووظف الشاعر هذه الصيغة في مدح حكام الدولة الزيانية ونعتهم بأفضل الأوصـــاف فهو لا يعتبر ممدوحه حاكما فقط، بل يراه أميرا للمؤمنين، يقول:

فاسلمْ- أميرَ المؤمنين- مؤيدًا   في غبطةٍ موصولةٍ بـــدوامِ [1]

ويراه أيضا أفضل ملوك الأرض:

إليك -يا خيرَ الملوكِ-قصيدةً   كالسِّلكِ فصَّلَ درَّه مرجانُهُ [2]

- الاعتراض بجملة شرطية:

من نماذج هذا النوع قول الثغري:

سرُّ المحبةِ بالدموعِ يُترجـــمُ   فالدّمعُ- إن تسألْ- فصيحٌ أعجمُ[3]

دلّت الجملة الاعتراضية (إنْ تسأل) الواقعة بين المبتدأ وخبره على تعليق الحدث، فهو مـــرتبط بالشرط، بمعنى أن معرفة حال الدمع لا يتم إلا بتحقق الشرط (إنْ تسأل).

ويقول أيضا:

أُسْدٌ على خيلٍ تُخالُ- إذا جرتْ-   ريحًـا تُقادُ مطيعةً بلجـــامِ[4]

الاعتراض في هذا البيت أفاد تعليق الحدث، حيث لا تتحقق الصورة (صورة سرعة الخيـــل) إلا إذا جرت، وبذلك ساهم الاعتراض في بناء الدلالة.

وقد تسهم الجملة الاعتراضية في إبراز الحالة النفسية للشاعر، مثل قوله:

وإنِّي وإنْ كانتْ ذنوبي كثيرةً   وآثرتُ غيّي إذ تعاميتُ عن رشدي

لأرجو شفيعَ المذنبين محمـــدا   يشفِّـــعهُ المولى فيشفــعُ في العبــدِ [5]

- الاعتراض بالظرف:

الظرف في الاصطلاح النحوي اسم للوقت أو المكان[6]، وقد ورد الظـــرف معترضـــا عناصر الجملة في سياقات متعددة، منها قول الثغري:

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 146.

[2] نفسه، ص 152.

[3] نفسه، ص 123.

[4] نفسه، ص 145.

[5] نفسه، ص 54،55.

[6] ينظر: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 142.

وممَّا شجانِي أنّني- بعدَ بُعدِهم-   مقيمٌ على التقصيرِ والعمرُ راحلُ[1]

اعترض الظرف (بعد بعدهم) اسم إنّ وخبرها، وساهم في تحديد زمن الحدث، كما بين حالة الشاعر بعد رحيل الركب نحو البقاع المقدسة.

ويؤدي الظرف دورا في توضيح الحدث، في مثل قوله:

وآياتُه- قبلَ الولادِ وبعدَه-   لكثرتِها لم تُحصَ في القَبلِ والبَعدِ [2]

فالظرف (قبل الولاد وبعده) دلّ على كثرة معجزات النبي، وأسهم في تحديد الزمن وتفصيله.

وقد يدلّ الظرف على ارتباط الحدث بأوقات معينة، مثل قوله:

ولي- كلَّمَا هبّتْ نواسمُ طيبةَ-   شمائلُ تبديهَا الصَّبا والشَّمائلُ

يدافعني عنها عظيمُ جرائــمِي   كما دفعَ الدينَ الغريمُ المماطلُ[3]

فالظرف (كلّما) الذي يفيد التكرار[4]، يبين أحاسيس الشوق إلى البقاع المقدسة التي تتجدد كلما حل موسم الحج، ويكشف كذلك عن رغبة الشاعر في أداء هذه الفريضة.

تبين من خلال هذا الفصل اعتماد الشاعر على مختلف أدوات التوكيد وطرقه، وكان التوكيد بأسلوب القصر أكثر الصيغ حضورا في النص المولدي لما يحققه هذا الأخير- بالإضافة إلى التوكيد- من دلالات أخرى كالتخصيص والاهتمام بالأمر المتقدم.

حقق التوكيد وظائف دلالية متعددة منها تأكيد الحقائق الدينية والتاريخية المتعلقة بحياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ومعجزاته وفضائله، كما وظِّف في سياق المديح السياسي المتعلق بحكام الدولة الزيانية.

وظف الشاعر أساليب النفي بمختلف الأدوات، وقد دلّت صيغ النفي في النص المولدي على تتريه الممدوح من العيوب وإبعاد النقائص عنه، ولذلك يمكن القول أن كلا من أساليب التوكيد والنفي حققت تكاملا دلاليا في بناء الصورة المثلى للممدوح.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 102.

[2] نفسه، ص 56.

[3] نفسه، ص 103.

[6] ينظر: د إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، ص 340.

اهتم الثغري بالأساليب الإنشائية الطلبية بمختلف أنواعها خصوصا النداء، الأمر والاستفهام، وقد تنوعت صيغ وأغراض هذه الأخيرة بما يناسب خصوصية التجربة الشعرية وأبعادها الوجدانية والجمالية الفنية.

كشف التقديم والتأخير عن درجة التميّز والتفرّد الأسلوبي عند الثغري، وأهم صوّره تقديم الجار والمجرور في الجملة الاسمية والفعلية،

حقق التقديم والتأخير أغراضا بلاغية متعددة لعل أبرزها التخصيص فغالبا ما يخص الثغري ممدوحه بصفات ومزايا لا تتعداه إلى غيره، كما يعمد الشاعر إلى التقديم والتأخير قصد إبراز الاهتمام بالأمر المتقدم، أو لتحقيق الإيقاع الموسيقي من خلال التماثل التركيبي بين صدر البيت وعجزه.

وقد حققت أحرف الجر- بسبب تعدد وظائفها ومعانيها- ثراء دلالياً، الأمر الذي مكّن الشاعر من التعبير عن تجربته الشعرية بدقّة ووضوح.

أدى الاعتراض دلالات متعددة تختلف بحسب نوعية الجملة الاعتراضية والسياق الواردة فيه، ومن أبرز دلالاتها توضيح الحدث، والحرص على تقديمه مشفوعا بأسبابه أو شروطه وظروفه.

الفصـــــل الثـــــالث:

المستوى الدلالي (بناء الصورة)

أولا: مفهوم الصورة البيانية.

ثانيا: مصادر الصورة البيانية في النص المولدي.

1 – المصدر الديني.

2 – الشعر القديم.

ثالثا: بناء الصورة التشبيهية.

1– تشبيه معقول بمحسوس.

2– تشبيه محسوس بمحسوس.

3– تشبيه محسوس بمعقول .

4– تشبيه معقول بمعقول.

رابعا: بناء الصورة الاستعارية.

1– التركيب النحوي للاستعارة.

أ– مركب استعاري فاعل.

ب– مركب استعاري مفعولي.

2– التركيب الدلالي للاستعارة.

أ– التشخيص.

ب– التجسيم.

أولا: مفهوم الصورة البيانية:

الشعر فنّ جميل قوامه المعاني والعواطف والموسيقى والتصوير، والشاعر يحاول بواسطة الاستخدام الفني للّغة التعبير عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه، ويتحقق الإفصاح عن التجربة الشعرية ورسم أبعادها وتفاصيلها عن طريق التصوير الذي يعد وسيلة لتقريب المعنى من ذهن المتلقي.

اهتم النقاد العرب بالصورة منذ القديم، وأخذت "مكانها الواضح في تنظير نقادنا للشعر لما تنطوي عليه من أهمية بالغة في تشكيل القول الشعري، ولما تضطلع به من دور في تحديد مسار أسلوب العبارة الشعرية"[1].

وقد تعددت مفاهيم الصورة البيانية عند النقاد والفلاسفة والمتكلمين العرب، وعرف هذا المصطلح حيوية كبيرة، قبل أن يستقر في معناه الاصطلاحي بداية من القرن السابع الهجري، حيث ضبط نقاد هذه الفترة مفهوم البيان وحددوا مباحثه، وأصبح يدلّ على التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية[2]، وأضاف المحدثون أنواعا أخرى من الصور منها الصورة الرمزية والصورة الذهنية، ويوضح ذلك علي البطل في قوله: "يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنيّة مفهومان؛ قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا"[3]. وقد اُعتبرت الصورة البيانية منذ القديم مقياسا لجودة الشعر، ودليلا على قدرة الشاعر وتمكنه من التحكم في أدواته الفنية، وفي ذلك يقول ابن رشيق: "وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[4].

ويكمن سرّ اهتمام القدامى بالصورة البيانية لما تنطوي عليه من دور في تقريب المعنى وتجسيده، فهي تنقل المعنى من المستوي العقلي المجرد إلى المستوى الحسي الملموس، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ في قوله: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي

---

[1] د بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، ص 300.

[2] ينظر: د عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، ص، 274، 275.

[3] د علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 15.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج، ص110,

والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صـحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1].

وحتى تحقق الصورة مقاصدها الدلالية وآثارها الفنية "ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في الصورة في طريق صاعد من الأدنى إلى الأعلى، فيصبح المشبه به أكثر تمكنا في الصفة المقصودة من المشبه، والمستعار منه أبين من المستعار له، والصورة الحسية التي نواجهها في ظاهرة الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود دون معناها الأصلي المجرد، وإذا لم يحدث ذلـك فقـدت الصورة قيمتها"[2].

فالصورة وسيلة فنية تهدف إلى توضيح المعنى والإبانة عن مقاصد المبدع، لذلك ينبغـي عليه أن يحسن انتقاء عناصر صوره بالشكل الذي يحقق التأثير والإمتاع لدى المتلقي، وإلاّ كان التعبير المباشر أفضل من الصورة الضعيفة، وتتجلى أهمية الصورة من خلال أثرها في المتلقي فهي التي تفرض عليه نوعا من الانتباه واليقظة، "ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها، وهكذا ينتقل المتلقي من ظـاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه...وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعـة الذهنيـة الـتي يستشعرها المتلقي وتتحدد قيمة الصورة الفنية وأهميتها"[3].

إن مهمة الصورة وأهدافها هي محاولة الكشف عن مشاعر وانفعالات المبدع، ولا يجب أن يتوقف دورها عند أداء وظيفة التوصيل بل يتعداه إلى محاولة التأثير من خلال ما يصـاحب المعنى من جماليات الإبداع وسعة الخيال وإثارة الدهشة والإعجاب لدى المتلقي، "فهي إذن من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها، لنقل رسالته وعقد الحوار، والاتصال بـالمتلقي"[4].

هذا عن مفهوم الصورة بشكل موجز، ولي أن أتساءل الآن عن حظ النص المولدي عند

---

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان ، (د ت)، ج3، ص 132.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشـر، بـيروت، لبنـان، ط2، 1983م، ص 337 ، 338.

[3] نفسه، ص 328.

[4] د رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 152.

الثغري من التصوير ومدى اهتمامه بهذا الجانب، ولتحقيق ذلك سأحاول دراسة الصورة البيانية في النص المولدي من خلال البحث في:

- مصادر الصور البيانية في مولديات الثغري.
- بناء الصورة التشبيهية.
- بناء الصورة الاستعارية.

ثانيا: مصادر الصورة البيانية في النص المولدي:

إن الشاعر وهو يمارس عملية الإبداع يستدعي مخزونه الثقافي ويستحضر مـــا تكـــتزه الذاكرة من معان وصور وأفكار، ثم يصوغها وفق رؤيته الخاصة ويطوعها بحســـب مقاصـــده الدلالية والفنية، فتتفاعل جزئيات الماضي مع مقتضيات الحاضر لتشكّل صورا تجسد معاني النص ودلالاته، "فالنص الشعري لا يأتي من فراغ ولا يكتفي بموهبة المبدع ولو كانت ساطعة ثـــرّة وإنما يمارس إبداعه من خلال ثقافته العامة وثقافته الخاصة بفن الشعر وهضمه لإبداع ســـابقيه ومعاصريه، ذلك لأن المبدع لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد الســـابق عليـــه في مجالات الإبداع المختلفة، بالإضافة إلى أثر البيئة والعصر، فالنص لا ينفصل عن الواقع الخارجي للذات المبدعة ولا يكتفي بواقعها الداخلي المعزول"[1].

ويستمد النص الشعري وجوده من مصادر مختلفة، منها ما هو خارجي مرتبط بالثقافة العامة للشاعر وثقافة عصره، ومنها ما هو داخلي مرتبط بموهبة الشاعر وخصوصياته الإبداعية. يوظف الشاعر الصورة للتعبير عن الأفكار والمعاني، و"الكشف عن ماهية الصـــورة الشـــعرية وطبيعتها وأنماطها ...لا يتم إلا بالكشف عن مصادرها التي تأثر في إنتاجها"[2].

إن القصائد المولدية هي نوع من الشعر الديني تتعلق أساسا بالمديح النبوي وتســـعى إلى رسم الصورة المثالية للخصال والفضائل المحمدية، وإبراز تجليات الجوانب الدينية لهذه الشخصية، ويتعدى الملمح الديني مجال المديح النبوي إلى مدح السلطان الحاكم الذي يمثل السلطة الدينية والسياسية، ويسعى إلى تطبيق تعاليم الدين، لذلك يحرص الثغري- في تشكيل الصـــورة الشعرية- على الاستعانة بالمصدر الديني الذي يمثل المنهل الأبرز للصور الشعرية عنده.

---

[1] د علي عالية، شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين، ص250.

[2] د بديعة الخرازي ، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين، ص 300 .

ويعد كذلك الشعر العربي القديم رافدا آخر استمد منه الثغري الكثير من صوره الشعرية، حيث كثيرا ما يعود إلى أجواء الصور المتداولة في الشعر العربي القديم مستلهما منها ما يسعفه في تشكيل صورته، وقد كان للنص الشعري القديم أثره الواضح في القصيدة المولدية، واستفاد الشاعر مما حققته الصور المتوارثة في التراث الشعري من أثر إيجابي وما نالته من استحسان على مرّ العصور، واتخذ منها مادة أولية لتشكيل معطيات الصورة الشعرية.

1- المصدر الديني:

للمصدر الديني حضور خاص في النص المولدي، خصوصا إذا تعلق الأمر بحثّ النفس على التقوى، والتضرع إلى الله ورجاء مغفرته، وكذلك رسم ملامح الشخصية المحمدية، ويمكن استحضار الكثير من الصور المستمدة من الدين الإسلامي خصوصا من القرآن الكريم.

من تلك قول الثغري عن معجزه الإسراء والمعراج:

ففي ليلةٍ أسْرى بكَ الله راكبًا   براقًا يفوقُ البرقَ في سرعةِ الإسرَا

منَ الفرشِ نحو العرشِ أسْرى بعبدهِ   إلى الحضرةِ العليا فسبحانَ من أسرَى

وعادَ إلى مثواه والصبحُ لم تشبْ   ذوائبهُ والصبحُ ما فجَّرَ الفجرَا [1]

استلهم الثغري هذه الصورة من قوله تعالى:" سُبْحَانَ الّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ"[2].

ويرسم الشاعر صورة الخلق يوم الحساب، وما يصيبهم من هول وضيق شديد في قوله:

لدى موقفٍ يوم الحسابِ وهولهِ   يسومُ الورى كربٌ يشيبُ النواصيَا [3]

فالصورة الواردة في البيت الشعري مستمدة من قول الله عز وجل :" فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِنْ كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا"[4].

ويقول الثغري مبرزا مكانة القرآن الكريم مبينا قيمته :

هو النُّور والبرهانُ والحجَّةُ التي   بها حللُ الدِّينِ الحنيفِ ترمَّمُ

تضمَّنَ أحكامَ الوجودِ بأسرِها   وأودعَ فيه ما يحلُّ ويحرُمُ

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 82.

[2] سورة الإسراء، الآية: 01.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 169.

[4] سورة المزمّل، الآية :17.

فلما تحدَّى الخلقَ منه بســـورةٍ أقروا لها بالعزِّ عنهُ وأفحمُوا [(1)]

فالبيت الأول يحيلنا على الآية الكريمة في قوله تعالى:" الَــر،كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّــاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبــِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ العَزِيزِ الْــحَمِيدِ"[(2)].

أما البيت الثالث فاستمده الشاعر من الآية الواردة في سورة البقرة: "وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِــمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مَن مِثْلِهِ، وَادعُوا شَهَدَاءَكُم مِنْ دُون الله إِنْ كُنْتُم صَادِقِينَ، فَإِنْ لم تَفعَلُوا وَلَنْ تَفعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ"[(3)].

وكثيرا ما يصف الشاعر الرسولَ (صلى الله عليه و سلم) بشمس الهدى التي تنير دروب الحقّ للتائهين مثل قوله:

يا منْ هدى بآياتِ الـــهُـــدى من ضلَّ عن سُبلِ الرَّشادِ وتاهَا

لك ردَّ قرص الشَّمسِ يا شمسَ الهدى لما توارى بالحجابِ ضيَّـــــاهَا[(4)]

وهذه الصورة مألوفة في الكثير من الآيات القرآنية، كقوله عز وجل :"هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالــهُدَى وَدِينِ اَلْــحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَى بِاللهِ شَهِيدًا"[(5)].

ففي هذه النماذج وغيرها ما يثبت اعتماد الشاعر على المصدر الديني، خصوصا القرآن الكريم في تشكيل الصورة بما يتلاءم والمضمون الديني للنص المولدي.

2-الشعر القديم:

كثيرا ما يستلهم الثغري صوره الشعرية من الشعر العربي القديم، ويســتعين بالصــور الموروثة في التراث الشعري في بناء صور جديدة، وهو في هذا التشكيل لا يقف عند حــدود الصور القديمة بل يتجاوزها للتعبير عن معان جديدة، وتظهر مثل هذه الصور بشكل جلــي في مدح السلطان الحاكم، مثل قوله مادحا أبا حمو موسى الثاني:

أمولاي إنَّ الله أعطاكَ ملكَهُ فشيدتَ من مبناه ما كانَ واهيَا[(6)]

فالبيت الشعري يحيل القارئ على مديح النابغة الذبياني لملوك المناذرة في قوله:

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 135.

(2) سورة إبراهيم، الآية:1

(3) سورة البقرة، الآية: 23، 24.

(4) الثغري التلمساني، الديوان، ص 163.

(5) سورة الفتح، الآية: 28.

(6) الثغري التلمساني، الديوان، ص 172.

ألم ترى أن الله أعطاكَ سورةً ... تَرى كل ملكٍ دونَها يتذبذبُ [1]

ويقول الثغري مبرزا فضائل الممدوح وسعة عفوه:

وما قتلهُ الأحرارَ كالعفوِ عنهمُ ... وما الحرُّ إلاَّ من يراعي الأياديَا [2]

ففي هذا البيت يظهر أنه متأثر بقول المتنبي:

وما قتلَ الأحرارَ كالعفوِ عنهمُ ... ومنْ لكَ بالحرِّ الذي يحفظُ اليدَا [3]

وفي المقام وصف المعارك التي خاضها الحكام الزيّانيون، وبيان روعة الانتصارات المحققة كثيرا ما يعود بنا إلى شعر المتنبي وغيره من شعراء العصر العباسي مستلهما من شعرهم ما يخدم صوره الفنية، ويخرجها في حلّة أنيقة، مثل قوله:

وخفيَ النهارُ بليلِ نقعٍ أغبر ... وبدتْ كمثل نجومِه خرصانُـــهُ

تلقى الخليفةَ عند ذلكَ باسما ... يفني الطغاةَ ضربُه وطعـــانُـــهُ [4]

فالصورة الواردة في البيت الأول في تشبيه غبار المعركة بعتمة الليل المظلم، تذكرنا بقول بشار بن برد:

كأنَّ مثارَ النقعِ فوقَ رؤوسنِا ... وأسيافُنا ليلٌ تهاوى كواكبُه[5]

أما الصورة الواردة في البيت الثاني والتي تبرز رباطة الجأش والرزانة التي يكون عليهـــا الملـــك وسط أهوال المعركة، فاستمدها الثغري من قول المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني:

تمرُّ بكَ الأبطالُ كلمى هزيمةً ... ووجهُك وضَّاحٌ وثغرُك باسمُ [6]

إن هذه النماذج تبرز مدى تمسّك الثغري بالموروث الشعري، وحرصه على تشـــكيل صوره في إطار الصورة المتداولة في الشعر العربي القديم، فقد شكل هذا الأخير معينا لا ينضب استعان به الثغري كثيرا في بناء صوره الشعرية وتشكيل جزئياتها.

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في الأدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الجبل، القاهرة، ط1، 2003م، ج 2، ص 422.

[2] الثغري التلمساني، الديوان، ص173.

[3] ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار صادر بيروت، (د ت)، ج 2، ص 183

[4] الثغري التلمساني، الديوان، ص151.

[5] ابن رشيق ، العمدة ، ج1، ص 225.

[6] ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،ج2، ص 206

ثالثا: بناء الصورة التشبيهية:

التشبيه لغة هو التمثيل، كقولك هذا شبه هذا ومثيله. أما اصطلاحا فهو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد إشراكهما في صفة أو أكثر، بأداة لغرض يريده المتكلم[1]. ويعرفه ابن رشيق بقوله:" التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة ، أوجهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان أيّاه، ألا ترى أن قولهم خدّ كالورد إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لاما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه"[2].

فالصورة في التشبيه تتكون من طرفين هما المشبه والمشبه به، يشتركان في بعض الصفات ويختلفان في أخرى، ويبرز إبداع الشاعر في بناء الصورة التشبيهية في مدى قدرته على الجمع بين أمور تبدو في الواقع مختلفة متباينة، لكنه يخضعها لرؤيته وذاتيته مدركا العلاقات الخفية بين طرفيها، مما يتيح له إبداع صور جديدة قد لا تكون مطابقة للواقع، بل غالبا ما تكون نابعة من خياله وتصوراته.

وقد اهتم النقاد العرب بالتشبيه فبينوا أنواعه وقنّنوا أصنافه، واعتبروا أن التصوير الحسي في التشبيه مدخل أساسي في سبر أغوار الإبداع الفني، فابن طباطبا يتحدث عن أنواع مختلفة من التشبيهات مثل تشبيه الشيء بالشيء صورة، وهيئة، ولونا، وحركة[3]، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن التصوير الشعري مهارة تتشكل من خلال اختيار الكلمات ذات المعاني المقصودة وفق ما يقتضيه علم النحو، وما تتطلبه الصورة المجازية من تشبيه واستعارة وغيرهما، فيكون ذلك كعمل الرسام الذي يختار الأصباغ ومقاديرها، ويحسن التنسيق بينها، يقول:" وإنما سبيل هده المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه أياها...،كذلك حال الشاعر"[4].

---

[1] ينظر: عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص 115.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 252.

[3] ينظر: ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد ، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سعد سلام، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، (د ت)، ص 56.

[4] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

ويورد الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) تقسيماته للصورة التشبيهية حيث قسم التشبيه إلى قسمين:

الأول: تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة، أو الشكل، أو اللون، أو الهيئة، أو ما يدخل تحت الحواس كالصورة السمعية، والشميّة، والذوقية، والبصرية.

الثاني: وهو ما يحصل فيه التشبيه يضرب من التأويل، كقولك: هذه حجّة كالشمس، فقد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها، فهذا التشبيه يتحقق بضرب من التأويل، فهو يحتاج إلى قدر من التأمل لإدراك العلاقة بين طرفي التشبيه[1]، والتشبيه بهذا المعنى يقوم على علاقة تربط بين المشبه والمشبه به في صورة حسية أو مجردة، هذه الأخيرة لها دورها ووظيفتها في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها للوصول إلى الدلالات والإيحاءات الفنية التي لا نستطيع الوصول إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية.

من هنا سأحاول تأمل بناء الصور التشبيهية وإبراز دلالاتها لمعرفة مدى اهتمام الثغري بالمحسوسات والمعقولات في بناء صوره التشبيهية.

1- تشبيه معقول بمحسوس:

يعدّ هذا النوع من التشبيه أكثر الأنواع ورودا في المدونة، والظاهر أن الشاعر بهذا الاختيار يحرص على تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي ونقل الدلالة من عالم المعقولات إلى عالم المحسوسات، ويؤكد العديد من الباحثين تفضيل"حسية المشبه به بوصفه الأخص في الصفة المشتركة مع المشبه لتشكيل الصورة وبهذه الخاصية يمكن إخراج الأغمض إلى الأوضح..."[2]

من النماذج التي اعتمد فيها الثغري على المشبه به المحسوس قوله في وصف الرحلة:

لله قومٌ أيقظوا عزماتِهم فكأنَّها شهبٌ تضيء دُجاهَا [3]

شبه الشاعر(العزائم) وهي شيء معنوي (بالشهب) التي هي شيء حسي، وهذه الصورة تفيض بمعاني الإعجاب والإشادة بالذين تحملوا المشاق، وفضلوا خوض غمار رحلة صعبة في سبيل الوصول إلى حمى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فأصبحت عزائمهم كالشهب في الرفعة والتأجّج، والقوة، والضياء، فبددوا دجى الكفر بنور الإيمان.

---

[1] ينظر: الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، 2003م، ص71 ،72.

[2] د ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية ، ص 79.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 161.

وكثيرا ما يوظف الثغري مثل هذه الصور المبنية على التقابل بين (الضوء، الظـــلام)، (الهداية، الضلال)، (الكفر، الإيمان)، مثل قوله مادحا النبي (صلى الله عليه وسلم):

لاحتْ به شمسُ الهدايةِ فانجلى   ما كانَ للإضلالِ من إظلامِ[1]

اعتمد الشاعر على التشبيه البليغ المقلوب في قوله (شمس الهداية)، حيث شبه الهداية بالشـــمس والتشبيه المقلوب له دلالة قوية حيث يدعي الشاعر بذلك أن وجه الشبه أقوى في المشبه منه في المشبه به، فالنور والوضوح يظهر في الهداية في شكل أوضح مما هو في الشمس، وفي ذلك مبالغة لها أثرها في المتلقي.

والمعروف أن التشبيه البليغ يعد أكثر أنواع التشبيه بلاغة وتأثيرا من خـــلال اســـتغناء الشاعر عن أداة التشبيه ووجه الشبه مما يجعل طرفي التشبيه في مترلة واحدة، ويكون وجه الشبه غير محدد مما يتيح للمتلقي مجالا أوسع للخيال.

كما اعتمد الشاعر في سبيل تقوية المعنى وتوضيح الصورة- على ألفاظ تحمـــل دلالات متقابلة حيث قابل بين (الشمس، الظلام)، و(الهداية، والضلال).

ويقول أيضا:

يا نفسُ صبحُ الشيِّب لاحَ وأنتِ في   ليلِ الغوايةِ وهو ليلٌ مظلمُ[2]

اعتمد الشاعر في هذا البيت على تكثيف الصور التشبيهية لرسم تفاصيل الصورة بشكل فـــني فشبه الشيب بالصبح والغواية بالليل، وهما تشبيهان بليغان من باب إضافة المشبه به إلى المشـــبه معتمدا على التقابل المعنوي بين الصورتين، فالصورة الأولى (صبح الشيب) دلّ بها الشاعر على الهداية والعودة إلى سبيل الإيمان معتبرا بياض الشيب بمثابة البُشرى التي تضع حـــدا للضـــلالة وتفتح أبواب الإيمان والتقوى. ودلّ التشبيه في الشطر الثاني(ليل الغواية) على تذمّر الشاعر من حياة الضلالة والتيه، وقد عبّر عن هذا التذمر من خلال تشبيه الغواية بالليل المظلم.

إن حذف الأداة ووجه الشبه من الصورة التشبيهية يفسح ميدان التخيّل أمام العقـــل[3] ويستطيع الشاعر بذلك تحريك مشاعر المتلقي وجعله يحس معه بمعاني الحسرة والألم والعتـــاب النفسي لما يحياه من حياة التيه والضلال.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 142.

[2] نفسه، ص 129.

[3] ينظر: د بسيوني عبد الفتاح فيود، دراسات بلاغية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 1988م، ص 86.

يتبين من التشبيهات السابقة حرص الشاعر على إخراج المشبه العقلي في صورة حسـّية معتمدا في ذلك على الصور الكونية مثل (الشمس، الكواكب، الشهب) للدلالة على الهـدى والإيمان، كما وظف بالمقابل من الصور الكونية (الليل، الظلام، الدجى) للدلالة على الكفـر والضلال.

وبعيدا عن المشبه به المستمد من الظواهر الكونية كما ورد سابقا، يمكن أن يكون المشبه به من (عالم الحيوان) يقول الثغري:

واللّهوُ طارَ به غرابُ شبيبتي   وحَمَامُ شيبي للحِمَامِ يحـوِّمُ [1]

شبه الشاعر مرحلة الشباب بالغراب في قوله (غراب شبيبتي) وهو تشبيه بليغ مقلوب*، والأمر نفسه في الشطر الثاني من البيت في قوله (حَمام شيبي)، والصورتان تـبرزان النزعـة الزهديـة للشاعر، فتشبيه الشبيبة بالغراب للدلالة على التشاؤم، والغرض من ذلك إبراز التذمر من مرحلة الشباب لارتباطها باللهو والميل إلى متاع الحياة الدنيا. أما التشبيه الثاني (حَمام شيبي) فيحمـل دلالات التفاؤل والبشر وهذا ما توحي به لفظة (الحَمام)، فالشاعر يقبل على مرحلة الشيخوخة إقبال المتفائل لأنه يرى فيها سبيل التخلص من مآثم الشبيبة.

كما مثل التقابل في اللون دلالات رمزية مستمدة من التراث العربي حيث مثَّل (الغراب) لون السواد الذي يرمز إلى التشاؤم، فيما يرمز (الـحَمام) إلى البياض الذي يدل على التفاؤل والسعادة.

ومن الصور المستمدة من الطبيعة قوله:

وما عاقني إلا ذنوبٌ كأنَّما   تحملتُ منهنَّ الجبالَ الرَّواسيَا [2]

أراد الثغري تجسيم صورة الإحساس بالذّنب الذي أعاقه عن التوبة، ومنعه مـن الرحيـل إلى البقاع المقدسة والقرب من حمى الرسول(صلى الله عليه وسلم)، فقدم المعنى في صورة حسـية وكانت الجبال الرواسي هي ما اختاره للتعبير عن ثقل الذّنوب. وبذلك استطاع تصوير المعـنى المتعلق بالإحساس بالذنب وأثره السلبي على النفس.

وقد يستمد الشاعر صورته من سلوكات البشر وهي من الصور النادرة في شعره مثل قوله:

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 129.

* التشبيه المقلوب: هو جعل المشبه مشبها به ادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأوضح

[2] نفسه، ص 169.

ولي كلَّما هبّتْ نواسمُ طيبةَ شمائلُ تبديهَا الصَّبا والشَّمائلُ

يدافعني عنهَا عظيمُ جرائمي كما دفعَ الدينَ الغريمُ المماطلُ[1]

يصور الشاعر الأشواق التي تنتابه كلما حلّ موسم الحج فلا يستطيع السفر إلى البقاع المقدسة، ويرى أن الذنوب والآثام هي التي تمنعه من أداء هذه الفريضة، ويشبه ذلك التأجيل وتلك المماطلة بالغريم الذي لا يسارع إلى أداء دينه إلى مستحقيه بل يؤخر ويماطل، وجاء هذا التشبيه في صورة تمثيلية*.

2- تشبيه محسوس بمحسوس:

يأتي تشبيه المحسوس بالمحسوس في الدرجة الثانية من حيث توظيفه في المدونة، "والمراد بالحسّي ما يدرك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة، البصر، السمع، الشم، الذوق واللمس"[2].

ومن نماذج هذا التشبيه قول الثغري في مدح الملك الزياني موسى الثاني:

ملكٌ يتخيلُ كالمَـلكْ كالشَّمس تحلُّ ذرى الفَلكْ

كالبدرِ يضيءِ بمحْتلكْ كاللّيـثِ يصولُ بِـمعتركْ

تلقـاهُ الأسْـدُ فتنـهزمُ [3]

اعتمد الشاعر على طرفين حسيين في بناء الصورة التشبيهية، حيث شبه (الملِك) بـ(المَلَك وبالشمس، والبدر، والليث)، ويقصد بذلك وصف ممدوحه بصفات تتوفر في المشبه به، وهي الطهر والنقاء وجميع الصفات الأخرى التي يتصورها المتلقي في (الملَك)، وقصد من الشمس علوها ورفعتها، ومن البدر الضياء والنور، وبذلك يكون قد جمع لممدوحه أسمى الصفات الكونية، وحقق بهذا التشبيه القوة والمبالغة من خلال الإبقاء على المشبه وتعدد المشبه به، فالمشبه ثابت والمشبه به متعدد، (فالملِك)، (كالملَك، كالشمس، كالبدر، كالليث).

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 103.

(2) د أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2000م ص326.

* التشبيه التمثيلي هو ما كان فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد .

(3) الثغري التلمساني، الديوان، ص96.

واضح مما سبق أن الحقل الدلالي للمشبه به مستمد من عناصر كونية كثيرا ما يصف بها الشاعر ممدوحه مثل (الشمس، القمر، البدر، الشهب...)، وبذلك لم يخرج الشاعر عما هـو مألوف في الشعر العربي القديم.

ويبدو كلف الشاعر بالصور المستمدة من الطبيعة ظاهرا في مختلف عناصر المولديـة، فيقول في وصف الرحلة، وإبراز شدة الشوق إلى البقاع المقدسة:

وإذا جرى ذكرُ الحِمى اهتزوا كمَا   يهتزُّ غصنٌ في الريَّاضِ منعَّمُ [(1)]

قدم الشاعر صورته في تشبيه تمثيلي حيث شبه فرح القوم الراغبين في الرحيل إلى البقاع المقدسة لزيارة حمى النبي (صلى الله عليه وسلم) باهتزاز بالغصن المورق المثمر وسط الريّاض الزاهيـة، وهي صورة فنية مفعمة بجمال الطبيعة وسحرها، وقد أدّى الفعل (اهتزوا) الذي يوحي بالحركة والنشاط دورا محوريا في إقامة العلاقة بين طرفي التشبيه.

ويعبّر الشاعر في صورة حركية مستمدة من الطبيعة أيضا عن حالة الخوف التي يثيرهـا الجيش الزياني في أعدائه يقول:

خفقتْ قلوبُ عداه من أعلامهِ   كخفوقِ ريح النَّصرِ في الأعلامِ[(2)]

قامت الصورة التشبيهية في هذا البيت على أساس حسّي، حيث تم التعبير عنها بالحركة فشـبه الشاعر اضطراب نفوس الأعداء وخفقان قلوبهم بخفقان الريح في أعلام النصر، وهـو تشـبيه تمثيلي. وتكرار لفظة (خفقت) بذكر مصدرها (خفوق) دلّ على معنيين مختلفين، فاللفظة الأولى توحي بالخوف والاضطراب، فيما دلّت الكلمة الثانية (خفوق) على معنى معاكس يوحي بالقوة والنصر.

وقد تأتي الصورة الحسية في شكل صورة (شمِّية)، مثل قوله مادحا السلطان الزياني (أبا زيان محمد):

فلمْ أدرِ والأوراقُ راقتْ بخطِّهِ   أمسكًا على الكافورِ يُنثرُ أم حبرًا [(3)]

تعبّر هذه الصورة عن الإعجاب والاندهاش من جودة خطّ الممدوح، وطريقة تسطيره للكتابة، فشبه الشاعر ذلك بالمسك والكافور، والقصد هو إشاعة صورة (شمِّية) تعبق برائحـة زكيـة

[(1)] الثغري التلمساني، الديوان، ص124.

[(2)] نفسه، ص 145.

[(3)] نفسه، ص 90.

عطرة، واعتمد في هذه الصورة على تبادل الحواس حيث عبّر عما يـدرك بالبصـر (الخـط والكتابة) بما يدرك بحاسة الشم (المسك والكافور). كما أسهمت البنية التركيبيـة للبيـت في تعميق الإحساس بالإعجاب والتعبير عن الدهشة من خلال الاعتماد على الاستفهام الـتعجبي الذي أثرى دلالة الصورة التشبيهية.

ويقول في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم):

أبدى لنَا من هديهِ وجبينهِ   نورين شمسُ الضُّحى وبدرُ تمامِ[1]

جمع الشاعر بين التصوير الحسي والمعنوي في رسم صورة الممدوح، حيث شبه هـدى الـنبي بشمس الضحى، وشبه جبينه ببدر التمام، وأراد بهذا التشبيه أن يقدم صورة متكاملة لشـخص النبي (صلى الله عليه وسلم) في جانبيها المادي والمعنوي، فصورته الخُلقية كشمس الضـحى في وضوح الهدى وتمام الرشد واستقامة النهج المستمد من الخُلق القرآني. لتأتي الصـورة الخَلقيـة مكملة لتفاصيل الصورة العامة للممدوح فوجهه المنير كالبدر ليلة التمام، وبدلك قدم الشـاعر صورة متكاملة في جانبيها المادي والمعنوي.

ويقول في وصف جيش الملك الزياني موسى الثاني:

بعثتَ بجيشِ النَّصرِ كالبحرِ للعدى   تدافعُ كالأمواجِ فيها الجحافـلُ

وكالسُّحبِ لكنَّ البروقَ صـوارمٌ   به منتضاةٌ والرعودُ صـواهلُ

وكالـروضِ إلاَّ أنَّ مشتجرَ القنا   له شجرٌ والمـرهفاتُ جداولُ

أبو تاشفين بـدرُه ونـجومهُ   قبائلُ عبد الوادِ نعـمَ القبائلُ[2]

قدم الشاعر في هذه المقطوعة صورة متكاملة لمشهد الجيش الزياني في عهد السلطان (أبي حمـو موسى الثاني)، وقد شكل عن طريق مجموعة من الصورة الجزئية لوحة فنيّة بديعة، فقدم الجيش في صورة بحر تتدافع أمواجه المتلاطمة لتحطم صفوف العدو، وهو أيضا كالسحب المتراكمـة تنذر بعاصفة هوجاء، وسيوفه كالبرق في لمعانها، وبدت خيوله كـالرعود في دوي صـهيلها، ويواصل تشكيل هذه الصورة فيصف الجيش وهو محمّل بالرّماح والنّبال كأنه غابـة كثيـف

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 142.

[2] نفسه، 108، 109.

شجرها، وكأن جداولها السيوف البراقة، ويختم صورته بتشبيه (أبي تاشفين) و هو نجل الملك كأنه بدر منير، وقبائل عبد الواد نجوما تحيط به.

لقد أجاد الثغري رسم تفاصيل صورة حسيّة تنبض بالحياة تتداخل فيها الألوان والحركة والأصوات، واستطاع أن ينتقي من عناصر الطبيعة ما يجسّد معاني القوة والشدة والعظمة، ليَسِم بها قوة الجيش ، فكان لألفاظ من قبيل (البحر، الموج، البروق، الرعود، الجداول، الشجر، البدر، النجوم) ما يوحي بدلالات الصورة وأبعادها الفنية.

ومن الصور التي وظفها الشاعر في وصف الرحلة قوله:

ترمي بهم أيدي النَّوى فمطيُّهم   مثلُ القسيِّ وهم عليها أسهُمُ [1]

تضمن البيت الشعري صورتين تشبيهيتين، الأولى في قوله: (فمطيهم مثل القسي) والثانية (هم عليها أسهم)، وهاتان الصورتان الجزئيتان تشكلان الصورة الكلية التي قصد بها الشاعر تصوير الرحلة إلى البقاع المقدسة، وكيف يبتعد القوم الراحلون عن أوطانهم، ويكابدون مشقة رحلة متعبة لأجل الوصول إلى حمى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وهذا المعنى كثيرا ما يكرّره الثغري في مولدياته مثل قوله:

أومَا تراها كالقَسيِّ ضوامرا   والرَّكبُ مثل النَّبل فوقَ ذراهَا [2]

يتبين من خلال ما سبق أن الثغري كثيرا ما يلجأ إلى الصور الحسيّة من خلال تشبيه محسوس بمحسوس، قصد توضيح الصورة وإبرازها معتمدا في ذلك على مخاطبة كل حواس المتلقي، وإن غلبت على تشبيهاته الصور (البصرية) فإنه اعتمد أيضا على الصور (السمعية والشمية والحركية).

أما الحقل الدلالي للمشبه به فقد غلبت عليه الصور المستمدة من الطبيعة، وقد تعامل الشاعر مع عناصر الطبيعة بطريقة فنية وذوق رفيع ناتج عن حسن اختيار وانتقاء ما يناسب المعنى، ويمكن تقسيم خيارات الشاعر كما يلي:

- محور الكون: مثل: (الشمس، البدر، النجوم والشهب)، وقد وظفها الشاعر في وصف الممدوح سواء أكان النبي (صلى الله عليه وسلم) أو السلطان الحاكم.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 124.

[2] نفسه، ص 161.

- محور الطبيعة القوية الثائرة: (كالبحر، الموج، الريح، الرعد، والبرق)، وقد عبّر بها الشاعر عن الأوصاف العسكرية للجيش.

- محور الطبيعة في صورتها الهادئة الجميلة، مثل: (الريّاض، الأغصان، النسـيم، والريـاحين)، ودلّت عموما على حالة السعادة التي يحياها الممدوح.

- محورالطبيعة المصنعة، مثل: (المسك، الكافور، النبل، السهام، والرماح)، وقد دلّت على معان مختلفة اقتضتها الصور التشبيهية.

3- تشبيه محسوس بمعقول:

وهو من الصور القليلة النادرة في مولديات الثغري، وفي الشعر العربي عموما – حسب اعتقادي- لأن المألوف أن يميل الشاعر إلى التوضيح والتجسيد عن طريق جعل الشيء المعنوي في صورة محسوسة، ومن الصور التي شبه فيها الشاعر المحسوس بالمعقول قوله:

ملكٌ يسوسُ برأيه كلَّ الوَرى   فكأنَّه روحٌ وهم جثمانُـهُ [1]

شبه الشاعر الملك بالروح والورى بالجثمان، ففي الصورة الأولى تشبيه محسوس بمعقول، ولعلّ دلالة هذه الصورة هو إحاطة الممدوح بهالة من العظمة والقداسة، لما يثيره المشبه به (الروح) من أثر لدى المتلقي، فهو شيء غامض الطبيعة، يوحي للقارئ بالرفعة والسمو، وتتـيح الصـورة (فكأنه روح وهم جثمانه) مجالا للمقارنة والمفاضلة، فالملك موصوف بصفات الـروح مـن نورانية وقداسة، والورى موصوف بصفات الجسد الفانية، وفي ذلك إبراز لقيمة الملك وتعظيم لمكانته.

وفي المعنى ذاته يقول :

موسى الخليفةُ والإجماعُ منعقدٌ   عليهِ لم يختلفْ في فضلهِ اثنانِ
كأنَّه للورى روحٌ وهمْ جسدٌ   ولا حياةَ بلا روحٍ لجثمـانِ [2]

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 151.

(2) نفسه، ص 156.

4- تشبيه معقول بمعقول:

وهو ما كان فيه طرفا التشبيه عقليين لا يدركان بالحسّ كتشبيه العلم بالحياة[1]،وظف الشاعر هذا النوع من التشبيه للتعبير عن دلالات خاصة متعلقة في الغالب بصفات معنوية يتفرد بها الممدوح، مثل قوله:

فراسةٌ من هباتِ اللهِ صادقةٌ   يرى المغيبَ من سرٍّ كإعلانِ [2]

شبه الشاعر السّر بالإعلان، وهو تشبيه عقلي في طرفيه، ودلالة هذا التشبيه تتعلق بإبراز قـــوة الفراسة وحسن توقع الأمور، مما يدلّ إلى براعة التدبير في تسيير أمور المملكـــة، وهـــي مـــن الصفات المعنوية التي خصّ بها الثغري السلطان الزياني.

[1] ينظر د أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص326.

[2] الثغري التلمسايي، الديوان، ، ص 157.

رابعا- بناء الصورة الاستعارية:

عند الاطلاع على التراث النقدي والبلاغي عند العرب نلحـــظ عنايتـــهم بالصـــورة الاستعارية وحرصهم على تعريفها وضبط حدودها، فالجاحظ يرى أنها "تسمية الشيء باســـم غيره إذا قام مقامه"[1]، ويعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "أعلم أن الاستعارة في الجملـــة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضـــع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكـــون هنـــاك كالعاريّة"[2]. فالاستعارة تقوم على استخدام اللفظ في غير ما وضع له في الأصل، وإكســـابه معنى جديدا شريطة مراعاة العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهذه العلاقـــة ليســـت بالضرورة خاضعة لمنطق الأشياء والعلاقات المتعارف عليها، بل "إنّ ما يطلب في الصورة عـــن طريق الاستعارة ليس المنطق والعلاقات المحدّدة، بل ذلك الإحساس الذي نشعر به ونحن نقرأ أو نسمع استعارة ناجحة، وهو ذلك الكشف الذي يبهرنا ويقنعنا وجدانيا وفكريا، وعلى هـــذا فالاستعارات تختلف من شاعر إلى آخر، وحتّى عند الشاعر الواحد، وذلك بمقدار ما يضـــفيه عليها من إحساس ونغمة داخلية"[3].

وقد احتلت الاستعارة مكانة مرموقة في سلّم الصور البيانية، فابن رشيق يرى أنها أرقى درجات المجاز بشرط أن يتم توظيفها بطريقة حسنة، وأن توضع الموضع المناسب من الكـــلام، وفي ذلك يقول : "الاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجـــب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت منزلها"[4].

وتستمد الصورة الاستعارية قيمتها مما تتيحه من إمكانات جديدة للتعبير عـــن طريـــق تجاوز المعنى الموضعي للفظ، وإكسابه دلالات جديدة تلبي حاجة المبدع إلى التعبير عن تجاربـــه المختلفة، وبذلك يمكن اعتبار الاستعارة أكثر الأدوات الفنية ملاءمة للتصوير الشعري، والأقدر على التعبير عن خصوصية الأديب وتفرده.

---

(1) الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، (د ت)، ج1، ص 153.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

(3) د علي عالية، شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين السادس والسابع الهجريين، ص 281.

(4) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 235.

انطلاقا مما سبق سأحاول دراسة بناء الصورة الاستعارية في النص المولدي من خلال مبحثين:

- الأول يتعلق بالتركيب النحوي للصورة الاستعارية.
- الثاني يهتم بالدلالة في جانبيها المعنوي والجمالي.

1- التركيب النحوي للاستعارة:

الاستعارة في جانبها اللغوي تقوم على تشكيل وشائج غير مألوفة بين عناصر الجملة الواحدة، حيث يستعصي على العقل تقبل اقترانها، فترى فاعلا لما لا يمكن أن يقوم به في الواقع، والكلمة مضافة إلى ما يستحيل أن تضاف إليه في الحقيقة، أو موصوفة بما لا توصف به، وعليه يمكن تقسيم التركيب الاستعاري نحويا كما يلي:

- مركب استعاري فاعل، مثل: أشرق الأمل، تُغنّي الشمس.
- مركب استعاري مفعولي، مثل: زرعت أحلامي، دفنت ذكرياتي.
- مركب استعاري إضافي، مثل: زرعت شجر الحزن، شيدنا قصور الأمل.
- مركب استعاري وصفي، مثل: الأحلام الوردية، الحزن الأسود.
- مركب استعاري اسمي، مثل: الشمس تغرد، الربيع يبتسم [1].

أكثر الثغري من التركيب الأول أي (مركب استعاري فاعل)، ويأتي في الدرجة الثانية (المركب الاستعاري المفعولي)، بينما تقلّ الصور الاستعارية ذات التركيب الاستعاري الاسمي والمركبة بطريقتي الإضافة والوصف، وفي تقديري أن ذلك ينسجم مع التركيب الاستعاري للشعر العربي القديم، فالاستعارات الوصفية قليلة التوظيف في التراث الشعري القديم، ولكنها أكثر حضورا في الشعر الحديث، وهذا ما أشار إليه رمضان الصادق في قوله :"هذا النوع من الاستعارات قليل الورود في تراثنا الشعري، وهو أكثر ظهورا في الشعر الحديث، فالاستعارات مثل: (الأحلام العذبة)، و(الصوت الساحر)، أقرب إلى النسج الحديث منها إلى النسج القديم". [2]

---

[1] ينظر: د سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة إحصائية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1990م، ص 202.

[2] رمضان الصادق، دراسات أدبية في شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص 190.

أ – مركب استعاري فاعل:

يقوم هذا النوع الاستعاري على إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، وينتج عن ذلــك خروج الكلام عن معناه الأصلي إلى دلالات جديدة، تمكّن الأديب من التعــبير عــن عوالمــه وأخيلته بشكل جديد.

ومن هذا النوع قول الثغري :

فقد عاقني شيبٌ وضعفٌ وكبوةٌ قضتْ لي عن مغناكَ بالنَّأي والبعدِ [1]

تنطوي الصورة الشعرية في البيت على استعارة مكنية هي (عاقني شيب)، حيث لزم الفعل فاعله ليشكل علاقة إسنادية قائمة بين عنصرين، مشبه مذكور (الشيب) ومشبه به محذوف مع ذكر صفة من صفاته وهي (عاقني)، وقد شكّل البناء اللغوي للجملة بعدا دلاليا فبدا الشيب كأنــه إنسان يمنع الشاعر من الرحيل إلى البقاع المقدسة، ويحكم عليه بالنأي و البعد عنها.

كما كشفت هذه الصورة عن حالة من الأسف والحسرة ، وهذا ما توحي بها الأسمــاء المعطوفة على الفاعل في قوله: (ضعف وكبوة)، ويعمّق هذه الدلالة الفعل الماضي (قضت) الذي يوحي بتحقّق هذه الحالة.

ويصف الشاعر حالة الشوق والصبابة إلى البقاع المقدسة في قوله:

وكمْ كاتمٍ سرَّ المحبةِ قد وشَى به مهرقُ الدَّمعِ في مهرقِ الخدِّ [2]

عبّر الثغري عن حالة الشوق إلى حمى الرسول (صلى الله عليه وسلم) في صورة استعارية قائمة على علاقة إسنادية بين الفعل (وشى) والفاعل (مهرق الدمع)، فأظهر الدمعَ في صورة إنســان يفضح الأسرار ويكشف عمّا بالنفس من أحوال، من خلال ما ترك من أثر على الخد، ولعل في هذا دلالة على عمق الإيمان والحب الشديد للمحبوب الذي هو النبي محمد (صــلى الله عليــه وسلم).

ويقول الثغري في المديح النبوي:

وفاضتْ به الأنوارُ شرقًا ومغربًا وفي الملأ الأعلى سرى البِشرُ والبُشرى [3]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 57.

[2] نفسه، ص53.

[3] نفسه، ص 85.

تضمن البيت أكثر من استعارة، الأولى (فاضت به الأنوار)، والثانية (سرى البِشر والبُشـــرى)، حيث أسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، فجعل الشاعر من الأنوار التي يعني بها (الهدى النبوي) تفيض فيضان الماء، يمتد في مشارق الأرض ومغاربها ليهتدي به الناس في كل البلاد، وقد أدّى الفعل (فاضت) دلالة عميقة فهو يوحي بالوفرة والانتشار.

أما في قوله: (سرى البشر والبشرى) فهي استعارة مكنية تدلّ على انتشار الفـــرح في جميع البلاد ليلة ميلاد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

وفي السياق ذاته يعبر الشاعر في صورة استعارية عن عجزه عن الإحاطة بمـــدح الـــنبي، يقول:

عجزَ النَّظمُ عن الوفاءِ بمدحهِ   إذْ لا يصحُّ لناظمٍ إمكانهُ [1]

فعبارة (عجز النظم) استعارة مكنية قامت على استناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، حيث شبه الشاعر النظم بمشبه به محذوف مع ذكر قرينة لفظية دالّة عليه وهي الفعل (عجز)، فظهر النظم كإنسان عاجز عن استيفاء مدح النبي (صلى الله عليه وسلم) لأن فضائله أكبر مـــن أن تحـــدد وأعظم من أن تحصر في قصائد شعرية، وتتعمّق دلالة هذا المعنى أكثر في الشطر الثاني في قوله: (إذ لا يصح لناظم إمكانه).

ولعل التعبير عن العجز يؤدي الدلالة أكثر من المديح ذاته، ففي هذه الاســـتعارة مـــا يوحي للمتلقي بكثرة الفضائل المحمدية التي يستحيل على ناظم حصرها.

ومن هذا النوع الاستعاري ما ورد في سياق مدح حكام بني زيان في مثل قوله:

نهضتْ به قُدُمًا إلى حربِ العِدى   هممٌ وعزمٌ صادقُ الإقدامِ [2]

البيت في مدح السلطان (أبي حمو موسى الثاني)، وقد تضمن استعارتين، ففي قوله : (نهضت به إلى حرب العدى همم)، بدت الهمم كإنسان يستعدّ بجدية لحرب الأعداء، وهي صورة تشخّص الإرادة والهمّة التي يتمتع بها الملك.

أما التركيب الاستعاري في قوله: (عزم صادق الإقدام) فهو تركيب استعاري وصفي حيث وُصف العزمُ بالصدق.

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 150.

[2] نفسه، ص 145.

لقد أظهر الشاعر في هذه الصور حرصا كبيرا على توضيح المعنى فقدمه في شكل حسّي ينبض بالحياة والحركة.

ب– مركب استعاري مفعولي:

تُبنى جزيئات هذا التركيب الاستعاري انطلاقا من تعدي*الفعل إلى المفعول به، حيث تأخذ الصورة الاستعارية منحى آخر، ويصبح المفعول به ذا وظيفة مركزية في تشكيل الصورة الاستعارية.

من نماذج هذا النوع الاستعاري قول الثغري:

وإنّي وإنْ كانتْ ذنوبي كثيرةً   وآثرت غيّي إذ تعاميتُ عن رشدي

لأرجو شفيعَ المذنبين محمــدا   يشفِّعُهُ المولى فيشفعُ في العبــــدِ [(1)]

احتلت اللفظة المستعارة موضع المفعول به (آثرت غيّي)، وتحمــل هــذه الاســتعارة دلالات الاعتراف بالذنب والإقرار به، مما يدلّ على أن الشاعر في موقف نفسي حرج يحاول من خلاله الإقلاع عن الغيّ والضلال، وقد أسهم التقابل المعنوي بين الألفاظ (آثرت، تعاميت)، و(غيّي، رشدي) في ثراء الدّلالة وتعميق المعنى.

يبدو أن توظيف الصور التقابلية سمة بارزة في شعر الثغري إذ يقول مادحا:

ستقضِي لكَ الأقدارُ ما كنتَ ناويا   وتُدني المنى من حيثُ تُقصى المناويَا [(2)]

تكشف الصورة الواردة في هذا البيت عن مبالغة كبيرة القصد منها بيان قيمة الممدوح، فجسّد الشاعر الأقدار في صورة إنسان يدني ويقصي وهي استعارة تنبض بالحياة والحركة، تحقّق للملك نواياه، وفي الوقت ذاته تقصي مناوئيه.

وقد اعتمد الشاعر على التقابل المعنوي في تحديد معالم الصورة، واعتماد الشاعر على الصور التقابلية "يستدعي ثقافة واسعة، وتفرض على صاحبها الالتجاء إلى مخزونــه اللغــوي والإحالي ليخرج بتلك المقابلات"[(3)].

---

* الفعل المتعدي: هو الفعل الذي يتجاوز إلى مفعول يحتاج إليه ويكمله. بنظر: محمد سمير نجيب اللبــدي، معجــم المصــطلحات النحويــة والصرفية، مادة (التعدي)، ص 146.

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 54.

(2) نفسه، ص 172.

(3) د محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعيــة، بــن عكنــون، الجزائــر، 1998م، ص 158.

وقد يستهدف التركيب الاستعاري المفعولي الصفات المعنوية فيخرجها في شكل حسّي مثل قوله:

أحيَا بنائلهِ المكارمَ والنُّهى وحَمى بصارمهِ حِمى الإسلامِ [1]

فالصورة الاستعارية تظهر الصفات المعنوية (المكارم، النهى) في صورة حيّة تنبض بالحركة والنّماء بفضل ما أضفاه الفعل (أحيا) على الصورة من دلالات، معتمدا في ذلك على التوازن التركيبي بين شطري البيت، وبذلك تضافرت البنية الدلالية مع البنية الإيقاعية في إخراج الصورة الاستعارية في شكل أنيق. وقد يشمل التركيب الاستعاري الفاعل والمفعول به، كقوله:

لعلّي أحضى بالمزارِ لطيبةَ فيمحُو بها ذلكَ المزارُ ليَّ الوِزرَا [2]

العبارة (يمحو بها ذاك المزار لي الوزر) تتضمن استعارة مكنية امتدت من الفاعل إلى المفعول به، حيث تمّ تشخيص المزار في صورة إنسان يمحو الوزر الذي بدا هو الآخر كشيء محسوس قابل للمحو والإزالة، وبذلك تشكلت جزيئات الصورة الاستعارية من خلال الانزياح الدلالي الذي لحق أركان الجملة الفعلية.

2- دلالات الاستعارة:

يتناول هذا المبحث الدلالات التشخيصية والتجسيمية للصورة الاستعارية. والبحث في دلالات الاستعارة يقتضي تجاوز الوحدة اللغوية المفردة- التي هي موضع نقل أو استبدال من معناها الوضعي إلى معان جديدة- إلى البحث فيما تحدثه من تفاعل بين ما يطلق عليه بؤرة الاستعارة والإطار المحيط به[3]، وما تحدثه من أثر في المتلقي.

والمتأمل في الصور الاستعارية في مولديات الثغري يلحظ ميل هذا الأخير إلى التصوير من خلال نقل العناصر والمعاني من استعمالها الحقيقي وتوظيفها في وضع جديد يكسبها صفات حسية، وقد أدرك النقاد منذ القديم القيمة التشخيصية للصورة الاستعارية ومقدرتها على التعبير عن الانفعالات والأحاسيس، فعبد القاهر الجرجاني يقول عن الاستعارة " فإنك لترى بها الجماد حيّا ناطقّا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبيّنة والمعاني الخفيّة بادية جليّة "[4]، وهي

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 143.

[2] نفسه، ص 76.

[3] ينظر: صلاح فصل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار نوبار الطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص 194.

[4] الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 37.

بذلك تعدّ وسيلة فعّالة وأداة لتوضيح الدلالة وطريقة من طرق التعبير، وتكمن أهميتها في التأثير الذي تحدثه في المعنى لا من حيث طبيعته وإنما من حيث طريقة تقديمه وكيفية عرضه، فهي: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[1].

من خلال ما سبق سأحاول تتبع دلالات الصور الاستعارية في النص المولدي عند الثغري، والكشف عن وظائفها الفنية خصوصا ما تعلّق منها بتشخيص المعنى وتجسيمه.

أ – التشخيص:

التشخيص هو إضفاء الصفات الإنسانية على عناصر الطبيعة، فتظهر في شكل حي ينبض بالمشاعر والأحاسيس، مما "يثير في نفس القارئ أو المستمع الكثير من معاني الجمال والانشراح، إذ يأنس بمن حوله ويراهم شخوصا تدبّ وتتحرك، ويتخيلهم أناسي حوله يتنفسون ويسيرون"[2].

من نماذج تشخيص عناصر الطبيعة قول الثغري:

فيا نسيمًا سَرى في الطِّيب منغمسًا ... مجررًا ذيلَهُ في كلِّ بستانِ

مغازلاً لخدودِ الوردِ يلثمُها ... ملاعبًا لقدودِ الرَّند والبانِ

مصاحبًا لرياحين الرُّبى سحَرًا ... وساحبًا عليها فضلَ أردانِ

قبّل ثرى روضةٍ حلَّ الحبيبُ بها ... بل جنة عرفهَا روحي وريحاني

وقلْ غريبٌ بأقصى الغرب أقصدهُ ... سهم البعادِ فهل للقربِ من آنِ

نائي المحلّ بعيدُ الدارْ شاسعُها ... هامي الجفون مشوقٌ رهن أجفانِ[3]

بدأ الشاعر رسم تفاصيل هذه الصورة الاستعارية التشخيصية بمناداة النسيم جاعلا منه شخصا يحاوره ويناجيه، فصوره إنسانا يسير مفتخرا وسط الرياض، يقبل الورد، ويشم عبقها، يلاعب أغصان الرند والبان، ويصاحب الرياحين، وبعد أن صور النسيم في أبهى حلة وأحسن صورة، كلّفه بنقل رسالة شوق إلى مرابع النبي (صلى الله عليه وسلم) راجيا منه أن يوسعها تقبيلا، وأن يعبّر عن مشاعر الحب والوجد من شاعر بعيد بأقصى الغرب لا يجد سبيلا لبلوغ حمى المصطفى

---

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 37.

[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988م، ص 135.

[3] الثغري التلمساني، الديوان، ص 154، 155.

سوى دموع الشوق والصبابة، وحرص الشاعر على أن يبدو مرسوله (النسيم) في أجمل صورة وفي ذلك تعظيم لمكانة المرسل إليه (النبي)، وقد وجد الشاعر في عناصر الطبيعة ما يجسد هـــذه المعاني ويكشف عن تلك المشاعر فانتقى من عناصرها مثل (النسيم والطيب والـــورد والرنـــد والروض)، وأضفى عليها من المشاعر الإنسانية ما يعبر عن والشوق والحب.

ويشخّص الشاعر البرق، فيجعله أفضل مبعوث له، يطلب منه أن يعجّل بإيصال رسالة الشوق والحنين، يقول:

يا برقُ صفْ حالَ المشوقِ إليهمُ وارو حديثَ صبابتِي وغرامِي [1]

أخضع الشاعر عناصر الطبيعة لرؤيته الخاصة لتعبر عن موقفه الذاتي لا وفق حقيقتها الكونيـــة وترتيبها الطبيعي، والقصد من ذلك التأثير في المتلقي وخلق نوع من التفاعل الفني بين الـــنص والقارئ، فجعل الشاعر من البرق إنسانا يحمل مشاعر الشوق وينقلها إلى المحبـــوب، فـــالتعبير الاستعاري أسعف الشاعر كثيرا في إيصال المعنى وتعميقه، ومكّنه من الإعراب عن أحاسيســـه وعواطفه، ففي الصورة الاستعارية (يا برق صف... وارو...) ما يتيح للمتلقي مجـــالا واســـعا للتصور والتخيل، وهي صورة تحمل دلالات نفسية متعلقة بحالة الشوق والوجد التي يعانيهـــا الشاعر، ورغبة هذا الأخير في التعبير عنها عبر الانتقاء من عناصر الطبيعة، فكـــان (الـــبرق) - كرمز للسرعة في التبليغ- أفضل وسيلة للكشف عن الأحوال والمشاعر.

لقد استطاع الشاعر عن طريق الصور الاستعارية تقديم عواطفه في صـــور تشخيصـــية تجسد المعنى وتقدمه في شكل ينبض بالحيوية والحركة، مثل قوله:

فدامتْ بكَ الأيَّامُ تظهرُ حسنهَا وتحسدُ أخراهنَّ فيكَ الأوائلُ [2]

فأيام الـــمُلك الزياني في عهد السلطان (موسى الثاني) بدت كالغيد الحسان تتنافس في إظهـــار مفاتنها ومباهجها، ويسود بينها الحسد والتفاخر، وفي ذلك دلالة قوية على ما ساد أيام هـــذا السلطان من سعادة وخير عميم.

كما يشخص الزمن ويخرجه في هيئة عبد مطيع لسيّده خاضع لأوامره، يقول:

ولا زالَ صرفُ الدَّهرِ طوعَك كلَّما أمرتَ بأمرٍ قائلاً فهو فاعـــلُ [3]

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان ، ص 138

[2] نفسه، ص 111.

[3] نفسه، ص 111.

وفي هذا التشخيص دلالة على مدى تحكم السلطان في مملكته، وقدرته الفائقة علـــى تســـيير شؤونها وإدارة أمورها.

ويخضع المكان أيضا في النص المولدي إلى التشخيص والتجسيد، فكثيرا مـــا يخاطـــب الشاعر المكان خطاب الإنسان، فقد أثارت الأماكن المقدسة الشاعر وحركت عواطفه، لما لها من أهمّيّة دينية، فهي مقصد الحجاج وزوار بيت الله، وهي مرابع النبي وصحابته، ومـــن أبـــرز الأماكن التي صورها الثغري وجسد دلالاتها (طيبة)، يقول:

عندي لطيبـــةَ أشـــواقٌ مضاعفـــةٌ   أذبـــنَ قلبي وقد أنحلنَ جثمانِـــي

مهما تذكَّرتُ بعدي عن معاهدهَا   سحتْ بوابلِ دمعي سحبُ أجفانِي

عليلُ نسمتِهَـــا يبري العليلَ بـــه   لو عادنـــي بعد أحيانٍ لأحيانِـــي [1]

أضفى الشاعر على طيبة صفات إنسانية فهو يحمل إليها مشاعر الشوق والرغبة في اللقاء، كما يذكر أن بعده عنها يثير أحزانه ويسيل دموعه، ويبين أن القرب يشفي العليل ويزيل الكـــرب والحزن ويبعث الحياة في النفس، فالشاعر شخّص المكان وخلع عليه من صفات البشر ما يجعله مفعما بالحيوية والحركة زاخرا بالمشاعر والأحاسيس.

ويرتبط الشاعر نفسيا بالمكان الديني، فنراه يسأل عنه ويبادله رسائل الـــودّ ومشـــاعر الحب، يقول:

أسائلُ عن نجدٍ ودمعي سائلُ   وبين صبا نجدٍ ودمعي رسائلُ [2]

ويرغب في الوصول إلى تلك الآثار فيبادلها القبلات:

فيا ليتَ شِعري هل أراني بربعه   أقبِّل من آثارهِ ما أقابـــلُ [3]

ويشخص الثغري الزمن، فيخلع عليه صفات ومشاعر إنســـانية، ويتعلـــق الـــزمن في مولديات الثغري عموما بأوقات محدّدة أبرزها شهر ربيع الأول وليلة المولد، وهما وقتان ارتبطا بذكرى المولد النبوي، إذ يقول:

---

(1) الثغري التلمساني، الديوان، ص 154.

(2) نفسه، ص 99.

(3) نفسه، ص 103.

أشهرَ ربيعٍ حزتَ كلَّ فضيلـــةٍ ويا ليلةَ الاثنين فُقتِ اللياليَا

ويا مولدَ المختارِ وافيت زائـــرًا فللّه ما أسنى الحبيبَ الموافيَا

حللتَ بربعِ الملكِ فاختالَ زاهيًا وصارَ لنورِ النيِّراتِ مُباهيًا [1]

افتتح الشاعر الأبيات بأسلوب نداء ولكنه لا ينادي شخصا بل ينادي شهر ربيع الأول، ويخبره بأنه شهر الفضائل والخيرات باعتباره الشهر الذي شهد مولد المصطفى، ثم يخصّ ليلة الاثـــنين فيناديها ويصفها بأفضل الأوصاف. فالشاعر شخّص الزمن وخاطبه خطاب الإنسان، ثم يشبه المولد النبوي بالضيف المحبوب والزائر المنتظر الذي يحلّ على مرابع المِلك فيحتفي به ويســـعد لقدومه، وبذلك بثّ الحياة في الزمن وجعله يكتسب بعضا من الصفات الإنسانية.

إن الثغري غالبا ما يعمد إلى الصور التشخيصية فيخلع عليها مشاعر وصفات إنســـانية ويكسبها عواطف وأحاسيس بشرية، ويجعلها تعبر عن مختلف الأحوال مثل قوله:

سرُّ المــحبَّةِ بالدموعِ يُترجـــــمُ فالدَّمعُ إن تسألْ فصيحٌ أعجمُ

والحالُ تنطــقُ عن لسانٍ صامتٍ والصبُّ يصمتُ والهوى يتكلمُ

كم رمتُ كتمانَ الهوى فوشى به جـــفنٌ ينـــمُّ بكلِّ سرٍّ يُكتمُ [2]

استعان الشاعر بالتشخيص من خلال مجموعة من الاستعارات الموحية، واستطاع بذلك رســـم ملامح الصورة وفق تصوراته ومشاعره لا وفق الواقع الحقيقي للأشياء، حيث أنه استعار صفات وأحوال إنسانية وألحقها بعناصر أخرى مادية أو معنوية، ففي قوله: (الدمع فصيح أعجم) جعل من الدمع إنسانا يعرب عمّا في نفسه من عواطف ومشاعر، كما جعل الحال بشَرا ناطقا ينوب عن اللسان الذي آثر الصمت، وصور الهوى في هيئة بشرية لها القدرة على الحديث والكشف والمصارحة، كما بدا الجفن واشيا نـــمّاما لا يكتم سرّا ولا يحفظ عهدا.

إن تكثيف الصور الاستعارية بهذا الشكل يكشف عن قدرات الشـــاعر وتمكنـــه مـــن توظيف طاقات اللغة، بما يعبر عن حالات النفس التي أضناها الهوى وأرهقها الوجد، فأصبحت المشاعر والحواس تعبر عن أحوالها بعفوية وتلقائية في صور خيالية لها الكثير من التأثير والجاذبية.

تميزت الاستعارات السابقة بالكثير من الثراء الدلالي والتصوير الفني، وأبرزت القدرات

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 171.

[2] نفسه، ص 123.

التعبيرية للشاعر الذي أجاد بناء صوره وأحسن توظيفها، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في بيـــان فضل الاستعارة الجيّدة في قوله: "ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبـــها: أنهـــا تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الـــدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1].

ب – التجسيم:

التجسيم في معناه الفني "هو أن يتخيّل الفنان الأمر المعنوي أو العرض صـــورة معينـــة يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله جسما، على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة[2].

فالظاهر أن التجسيم عمل فني يقوم به الأديب قصد تقديم المعنى المجرد في صورة مجسمة بغرض إبرازه بشكل جليّ في ذهن المتلقي.

ومن أبرز مظاهر الاستعارة التجسيمية في مولديات الثغري، تجسيم الفضـــائل والقـــيم الدينية منها والخلقية، مثل التقوى، المكارم، النُّهى، الورع وغير ذلك، فكثيرا ما يقدّم الشـــاعر هذه المعاني المجرّدة في صورة مجسمة تحدث أثرا في المتلقي، وتجعله يلحظها في شـــكل حســـي ملموس، مثل قوله:

يا ربِّ عفوًا عن ذنوبي كـــــلِّها — عفوا تـــمنُّ به عليَّ وتنعمُ

وانصرْ خليفتك الذي لبسَ التُّقى — حللاً تطرَّزُ بالثناءِ وترقـــمُ

وأقام ليلةَ مولدِ الهادي الـــــذي — يزهو به الدِّينُ الحنيفُ القيِّمُ

مستشعرًا تقوى الإله فعـــــندهُ — يُبنى التورُّع والتصنُّع يُهدمُ [3]

وظف الثغري في هذه المقطوعة العديد من الاستعارات التي من خلالها جسّم المعنى وأخرجه في صور حسيّة، ففي قوله: (لبس التقى) جعل من التقوى بمثابة اللباس، وهي صورة تظهر قـــوة الإيمان والورع، ويواصل الشاعر تفصيل عناصر الصورة فيظهِر حسن الفعال كـــالطّرز الـــذي يزيّن ذلك الثوب، وفي قوله: (يبنى التورع... والتصنع يهدم) اســـتعارتان مكنيتـــان جسّـــمتا المعنوي في شكل حسي، فبدا التورع كالقصر الذي يبنى والتصنّع كالبناية التي تهدم، والصورتان

---

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 36، 37.

[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 101.

[3] الثغري التلمساني، الديوان،ص 129، 130.

توحيان بفضائل الملك (الممدوح) الذي يدعو إلى الإيمان الحقيقي ويرفض التكلــف والتظــاهر والريّاء.

وأدّى التقابل المعنوي بين الألفاظ (يبني، يهدم)، (التورع، التصنع) دورا في إبراز المعنى من خلال ذكر الشيء وضده، كما لا يخفى على المتلقي ما حققه التــوازن العروضــي بــين العبارتين من أثر موسيقي، وبذلك يمكن القول أن الشاعر أجاد تشــكيل عناصــر الصــورة الاستعارية من خلال حشد طاقات اللغة الصوتية منها والتركيبية في بناء الدلالــة وأداء المعــنى بشكل فني.

وقد يلجأ الثغري إلى تجسيم العواطف والمشاعر، فيخرج المعنوي في صورة مادية مثل قوله:

فجدتُ بروحي حين ضنُّوا بوصلِهم وعادتْ دموعي مثلَ منتثرِ العقدِ [1]

عمد الشاعر إلى تجسيم المعنوي في صور مادية، فالروح بدت شيئا ماديا يجود بــه الشــاعر، والوصل تجسد في صورة مادية يبخل بها المحبوب ويرفض تسليمها، ويدلّ التقابل المعنوي بــين الفعلين (جدت، ضنوا) على أحوال نفسية متناقضة، فالشاعر يظهر الوفاء والإخلاص ويجــود بأغلى ما يملك (الروح)، أما المحبوب فلا يبادله ذات المشاعر بل يقابله بالصدّ والهجران.

كما يوظف الشاعر الصور التجسيمية في سياق المديح حيث يجسم المعاني والصــفات المتعلقة بالممدوح، (كالحق والعدل والكرم)، مثل قوله:

فالحقُّ في الخلقِ جارٍ في أيَّالــــــتهِ مُستضعَفٌ وقوي فيه سيّــان

يا باسطَ العــدلِ في البسيــطةِ قــدْ طويتمْ للأعادي كلَّ عــدوانِ

فلو رأى من مضى ما شدتَ من كرمٍ لم يمدحِ المتنبي آل حــمدانِ [2]

إن صفات (الحق، والعدل، والكرم) من المعاني التي تغنّى بها الشعراء، ووسموا بهــا الممــدوح، ولكن الثغري لم يكتف بإلحاق تلك الفضائل بممدوحه فحسب بل قدمها في صــور حســيّة مجسّمة. ففي قوله: (الحق في الخلق جار...) أظهر الحق مجسما في شكل الماء الجاري، مما يوحي بانتشاره بين الرعية فيشمل الضعيف والقوي، وفي قوله: (يا باسط العدل...) بــدا العــدل في

---

[1] الثغري التلمساني، الديوان، ص 53.

[2] نفسه، ص 157.

شكل بساط يمد فيشمل كل أهل البسيطة، أما عبارة (طويتم للأعادي كل عدوان) فظهر فيها العدوان يُطوى طي الكتاب.

إن الصور السالفة وإن بدت مادية مجسمة فإنه لا ينبغي أخذ المعنى على وجهه الظـــاهر وإنما يجب النظر إليه من خلال دلالاته الفنيّة، وذلك "كون الاستعارة إحدى أدوات التجســـيم فإنه لا يجوز لنا أن نحمل التجسيم الناتج منها على معناه الحقيقي، وإنما نحمله على معناه الفـــني الخيالي الاستعاري"[1].

ما يستخلص مما سبق هو أن الثغري استمد صوره التشبيهية والاستعارية من مصدرين هما: القرآن الكريم، والشعر العربي القديم، تميزت مولديات الثغري بكثافة التصوير عن طريـــق التشبيه والاستعارة، وسعى من خلالهما إلى تقديم صياغة جديدة للواقع والأشياء، عن طريـــق إقامة علاقة غير معهودة بينها.

وغلب على تشبيهاته الطابع الحسي، فقدم المعقولات في صور حسيّة ملموسة، خاطب من خلالها مختلف الحواس خصوصا البصرية منها، وهدف الثغري من خلال التصوير الحسي هو تقديم المعاني والأشياء في شكل محسوس قصد تقريب المعني من الذهن وتعميق دلالاته، واعتمد في بناء صوّره على الطبيعة بمختلف عناصرها ومكوناتها، فلم يخرج المشبه به من حقل الكـــون والطبيعة.

أما الصور الاستعارية فقد استطاع بفضلها بناء علاقات جديدة بين الأشياء والمعـــاني فكانت الاستعارة هي الأداة الأقدر على التعبير الواقع النفسي والاجتماعي للشاعر، وشـــكل بفضلها معادلا موضوعيا جسّد المعاني في صور حسية متنوعة.

---

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 201.

خـــاتــــمة

تناول هذا البحث الثغري ومولدياته، كشف المدخل عن مدى ازدهار الشعر المولـــدي في القرن الثامن الهجري، والذي جاء استجابة لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي، كما أســـهمت عوامل أخرى في انتشاره، من أهمها الحرص على التمسك بالدين والعقيدة الإسلامية، وانتشار التصوف وفن المديح النبوي.

ويعد محمد بن يوسف الثغري التلمساني أحد أبرز شعراء الدولة الزيانية و أهمهم في فن المولديات، وقد تضافرت عدة عوامل أسهمت في تكوينه الثقـــافي والأدبي وصـــقل موهبتـــه الشعرية، منها تعلمه اللغة العربية والدين الإسلامي، وارتباطه بالبلاط الزيـــاني مـــدة طويلـــة بالإضافة إلى الازدهار الثقافي الذي عايشه، كل هذه العوامل جعلت منه أهم شـــعراء الدولـــة الزيانية، وأكثرهم براعة في فن المولديات، وقد انطوت مولدياته على الكثير من القدرات اللغوية والفنية، كما تميزت بثراء مضامينها وتنوع موضوعاتها.

وحرص البحث على دراسة النص المولدي دراسة موضوعية، حاول إخضاعه للمنهج الأسلوبي، وقد توصلت هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

1- على مستوى الموسيقى الخارجية والداخلية:

اتخذ الشاعر من الوزن الخليلي والقافية الموحدة إطارا لمولدياته، ومثّل الخـــروج عـــن الأوزان الخليلية قصيدة واحدة وردت في شكل موشحّة، وأظهر الإحصاء ميـــل الثغـــري إلى البحور الطويلة، وهي على التوالي: الطويل، الكامل، ثم البسيط، كما أســـهمت الزحافـــات والعلل في كسر رتابة الإيقاع، وتطويعه بما ينسجم والأحوال النفسية والمواقف التعبيرية للشاعر.

أما بالنسبة للقافية وحروفها، فقد سار فيها الثغري على نمط الشعر القديم، فجاء حرف الروي منسجما مع الموروث الشعري حيث اختيار الحروف الأكثر شيوعا كروي لمولدياته مثل (الميم، النون، اللام)، كما حرص على دعم قوافيه بسمات صوتية منها (الردف، والتأسيس) مما أكسبها الوضوح والامتداد الصوتي.

أما بالنسبة للموسيقى الداخلية فتظهر على عدة مستويات في القصيدة، منها ما تعلـــق بالحروف والأصوات، حيث جاءت اختيارات الشاعر للحروف المجهورة والمهموسة والصوامت والصوائت مرتبطة في الغالب بالأحوال النفسية ومقتضيات التعبير وضغوط الدلالـــة، وبـــذلك أدت دورها في ضبط الإيقاع والتحكم فيه.

أما موسيقى الكلمة فحققت- عن طريق الألوان البديعية- تنوعا وثراء في الإيقاع، فقد أدى الجناس دورا فاعلا في استحداث موسيقى داخلية للبيت الشعري، وكان الجناس الناقص أكثر حضورا في النص المولدي، ولهذا الأخير دور بارز في تحقيق التماثل الصوتي والتباين الدلالي بين الكلمتين المتجانستين، واهتمام الشاعر بالتجنيس- خصوصا الاشتقاقي منه- يكشف عن رغبة في استحداث موسيقى داخلية تنضاف إلى موسيقى الوزن والقافية.

واتخذ الثغري من الترديد وسيلة لتأكيد المعني وتنويع الدلالة من جهة، وتكثيف الإيقاع من جهة ثانية، فحقق هذا المؤشر الصوتي تنغيما داخليا من خلال التماثل الصوتي بين الكلمات المرددة. كما كان للتصدير- بحكم تموقعه المحدد في البيت الشعري- دور في توقع القافية لدى المتلقي، وهو ما من شأنه خلق تفاعل بين النص والقارئ.

واهتم الثغري بمطالع قصائده وحرص على تصريعها حتى تكون أكثر جاذبية للمتلقي، ولم يكتف بتصريع المطلع بل يعمد إلى تكرار التصريع في ثنايا النص قصد تنبيه المستمع عند الانتقال من موضوع إلى آخر.

أدّى التكرار العمودي دورا في استحداث الإيقاع الداخلي لمجموعة من الأبيات، وغالبا ما يكون التكرار في بداية الأبيات الشعرية مما يشكل إيقاعا ثابتا متكررا، وهو يرتبط عموما بأسماء دالة على الممدوح مثل (نبيّ، ملك)، أو الضمير العائد عليهما (أنت)، أو الجار والمجرور(له)، مما يؤدي إلى تأكيد المعنى وترسيخ الدلالة، وبذلك حقق التكرار وظيفتين الأولى دلالية معنوية والثانية صوتية موسيقية.

لقد استطاع الشاعر- بفضل البديع اللفظي- التعبير عن المعاني بشكل فنّي وأكسب شعره ثراء وتنوعا موسيقيا له أثره في المتلقي. ورغم التكثيف الواضح لألوان البديع إلا أنها اتصفت بالسلاسة وحسن التوظيف، ونأت عن التكلّف والتصنّع إلا في القليل النادر.

2- على المستوى التركيبي:

حرص الشاعر على توكيد معانيه بمختلف أدوات التوكيد وطرقه، وأدت أدوات التوكيد مثل (إنّ، قد) دورا في ترسيخ الدلالة وتثبيتها في ذهن المتلقي، وارتبط التوكيد عموما بحقائق دينية، أظهر من خلالها الشاعر مدى تمسكه بالقيم الدينية، واهتمامه بسيرة المصطفى(صلى الله عليه وسلم)، كما وظف أدوات التوكيد في سياق مدح سلاطين بني زيان

إمعانا منه في تثبيت القيم والفضائل المتعلقة بممدوحه، وآثر الشاعر صيغ القصر عن طريق (التقديم والتأخير،والنفي والاستثناء)، وحققت هذه الصيغ دلالات مختلفة أبرزها التخصيص، وإظهار تميّز الممدوح وتفرّده. وأسهمت أساليب النفي في تتريه الممدوح ونفي النقص عنه، واعتمد الشاعر على أدوات النفي المشهورة، مثل (لا، لم، لن).

وظف الثغري الإنشاء الطلبي بمختلف أنواعه، وقد أظهر الإحصاء تفضيل الشاعر لأسلوب النداء يليه الأمر ثم الاستفهام، فيما قلّت أساليب التمني والنهي.

حقق النداء رغبة الشاعر في التواصل بين المنادِي والمنادَى، واعتمد الثغري بشكل كبير على (الياء) كأداة للنداء لما تحققه من امتداد صوتي يناسب الإنشاد، وحرص أيضا على جعل المنادى مضافا لإلحاق الصفات الفاضلة به، وأدّى النداء دلالات وأغراض مجازية كالتضرع، ومناجاة المولى (عزّ وجلّ)، ورجاء الشفاعة النبوية، وكذلك توقير الممدوح وتعظيمه، وبذلك انزاح الشاعر عن المعنى الوضعي للنداء وأكسبه دلالات جديدة.

خرج أسلوب الأمر عن معناه الوضعي الذي يفيد الإلزام إلى دلالات مجازية جديدة تناسب أغراض الشاعر ومقاصده، فوظّف الأمر للدلالة على الرجاء والتضرع لله، كما دلّ على الدعاء للملك بدوام عزّه واستمرار ملكه، أما من حيث الصيغة فآثر الشاعر الأمر (باسم فعل أمر، والمصدر النائب عن الأمر)، قصد إظهار التلطف والتأدب أمام المأمور الذي كان أعلى مترلة من الآمر.

كشف التقديم والتأخير درجة عدول الشاعر عن الترتيب الأصلي لعناصر الجملة الاسمية والفعلية، فكثيرا ما يُخضع التراكيب لرؤيته الخاصة وتجربته الذاتية، لتناسب ترتيب المعنى في النفس. حقق تقديم شبه الجملة الخبرية المكونة من (جار ومجرور) على المبتدأ ثراء دلاليا ناجما عن التقديم من جهة، وتنوع معاني حروف الجر من جهة ثانية، فتقديم شبه الجملة المصدّرة بحرف الجر (اللام) دلّت على تخصيص الممدوح وتفرّده ببعض الصفات والفضائل، وأفاد تقديم شبه الجملة المصدرة بحرف الجر (في) الدلالة على الظرفية الزمنية أو المكانية، فيما أفاد التقديم بحرف الجر (الباء) إبراز الوسائل المادية والمعنوية وأهميتها في تحقيق الغايات.

من أهم صوره التقديم والتأخير في الجملة الفعلية تقديم الجار والمجرور على عنصر أو أكثر من عناصر الجملة، فتقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معًا أدى دلالات متعددة منها؛

إثبات الحكم للمتقدم ونفيه عن غيره، أو إبراز أهمية الأمر المتقدم. وتقديم الجار والمجرور على الفاعل دلّ على أهمية المتقدم ودوره الأساسي في المعنى، وقد يتأخر الفاعل قصد تشويق المتلقي لمعرفتة. كما يتقدم الجار والمجرور عن المفعول به للدلالة على أهميته، واعتبار المفعول به ذا دور هامشي في السياق، ويكون التقديم والتأخير أحيانا خادما للبنية الموسيقية للبيت الشعري.

كشف الاعتراض عن رغبة الشاعر في جعل كلامه يتسم بالدقة والوضوح، وأدى الاعتراض دلالات متنوعة، تختلف باختلاف نوع الجملة وسياقها، فالاعتراض بالجملة الحالية جاء لتوضيح الحدث، أما الاعتراض بجملة النداء فأسهم في استحضار المنادى للدلالة على تعظيمه وتوقيره، ودل الاعتراض بالشرط على تقييد الحدث، وأفاد الاعتراض بالظرف في تحديد زمن الحدث أو مكانه.

3- على المستوى الدلالي:

تبيّن من خلال دراسة هذا المستوى اهتمام الثغري بالصور التشبيهية والاستعارية، واتخاذها أدوات فنيّة للتعبير عن تجربته الشعرية، وقد استعان في بناء صوره بالموروث الديني والذاكرة الشعرية، واستمد من القرآن الكريم والشعر العربي القديم ملامح صوره، ولكنه لم يكن مقلدا بشكل كبير، فحاول تجاوز الدلالات القديمة للصور الشعرية والتعبير بها عن مواقف جديدة.

وبيّنت دراسة التشبيه اعتماد الشاعر على الصور الجزئية البسيطة التي غالبا ما تتآلف فيما بينها لتشكيل الصورة الكلية. كما عمد إلى توظيف الصور المتقابلة قصد توضيح المعنى وإبراز الدلالة، من خلال إيراد الصورة وضدها. وسعى الشاعر إلى التجسيم من خلال تقديم المشبه به في صور حسيّة، فشكل بذلك صورا (بصرية، وسمعية، وشمّيّة). وقد استعان في ذلك بعناصر الطبيعة ومظاهرها للتعبير عن المعاني والمشاعر والأحاسيس، فكانت هذه الأخيرة مادة خام لبناء الصورة وصياغة التجربة.

وظف الشاعر الاستعارة للتعبير عن مختلف المعاني والمشاعر، وأتاحت له إمكانات واسعة لعرض تجربته الشعرية، وإبرازها في صور حية غنية بالخيال والإبداع. وقد سعى -عن طريق الاستعارة- إلى تقديم المعنى في صور حسية يتداخل فيها عالم الأفكار بعالم المحسوسات، وذلك وِفق الصياغة التي يريدها، واستطاع -عن طريق الاستعارة التشخيصية- خلع الحياة

الإنسانية على الأشياء والأفكار والعواطف وتقديمها في صور نابضة بالحياة مفعمة بالحركـــة، كما سعى إلى تقديم المعاني المجردة في صور مادية، قصد تقريبها من ذهن المتلقي.

إن ما توصلت إليه من نتائج لا أدعي أنها نهائية، إنما هي خلاصة ما بذلته من جهـــود فالنص المولدي بما يتضمنه من ثراء فكري ومظاهر فنية جمالية في حاجة إلى مزيد من البحوث والدراسات تتناوله من زوايا مختلفة.

وأخيرا آمل أن يضيف هذا البحث لبنة أخرى إلى الدراسات المتعلقة بإحياء تراثنا الأدبي والثقافي.

قائمة المصادر والمراجع

* **القوآن الكريم .**

أ – المصادر:

1- **الثغري التلمساني** أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الأندلسي، الديوان، جمع وتحقيق : د نوار بوحلاسة، منشورات مخبر الدراسات التراثية ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004م.

2- **البوصيري** محمد بن سعيد الصنهاجي، الديوان، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

ب– المراجع القديمة:

3- **الجاحظ** أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، (د ت)، ج1.

4- **الجاحظ** أبو عثمان عمرو بن بحر ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ت)، ج3.

5- **الجرجاني** عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تصحيح، محمد عبده، محمد محمود الشنقيطي، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (دت).

6- **الجرجاني** عبد القاهر ، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، 2003م.

7- **الخطيب القزويني**، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، (د ت)،ج3.

8- **ابن خلدون** عبد الرحمن ، المقدمة، تحقيق: ابن عبد الرحمان عادل بن سعد، الدار الذهبية، القاهرة، مصر، 2006م.

9- **ابن خلدون** يحي ، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية الجزائر،1980م ، ج1.

10– ابن رشيق أبو علي الحسن ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2001 م، ج1 ،2.

11- **السيوطي** جلال الدين ، حسن المقصد في عمل المولد، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتاب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

12- **ابن طباطبا** محمد بن أحمد العلوي ، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سعد سلام، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، (د ت).

13- **الغبريني** أبو العباس أحمد بن أحمد ، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م.

14- **قدامة بن جعفر**، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ط1، 1980م.

15- **ابن مالك الأندلسي** محمد بن عبد الله ، متن الألفية، مطبعة عيسى البابي وشركائه، مصر، (د ت).

16- **المقري** أحمد بن محمد التلمساني ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988م، ج6.

17- **ابن مرزوق التلمساني** محمد ، المسند الصحيح في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمد بوعياد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

18- **ابن مريم التلمساني** محمد ، البستان في ذكر الأولياء و العلماء بتلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.

جـ المراجع الحديثة:

19- **إبراهيم أنيس**، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988م.

20- **إبراهيم عبد الله عبد الجواد**، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

21- **أبو القاسم سعد الله**، تاريخ الجزائر الثقافي (من ق 10- 14هـ) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985م، ج1.

22- **أحمد أمين**، فيض الخاطر، دار موفم للطباعة والنشر، الجزائر، 1989م، ج1.

23- **أحمد حساني** ، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائـــر، ط 1، 1992م.

24- **أحمد مصطفى المراغي**، علوم البلاغة، دار القلم بيروت لبنان، (د ت).

25- **بسيوني عبد الفتاح فيود**، دراسات بلاغية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القـــاهرة، مصر، ط1، 1988م.

26- **بديعة الخرازي**، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السادس والســـابع الهجريين، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 2005م.

27- **تمام حسان**، اللغة العربية معناها ومبناه، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب،مصـــر، ط 2، 1979م.

28- **جابر عصفور**، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عنـــد العـــرب، دار التنـــوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.

29- **الحسن بن محمد الوزان**، وصف إفريقيا، ترجمه عن الفرنسية: محمـــد حجـــي، محمـــد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1983م، ج1.

30- **حميد آدم ثويني**، علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004م.

31- **رابح بوحوش**، اللسانيات وتطبيقاها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر 2006م.

32- **رابح بوحوش**، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنـــون، الجزائر، 1993م.

33- **رمضان صادق**، دراسات أدبية في شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م.

34- **زبير دراقي** ، محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.

35- **زكي مبارك**، المدائح النبوية في الأدب العـــربي، دار الجيـــل، بـــيروت، لبنـــان، ط1، 1992م.

36- **سعد مصلوح**، في النص الأدبي دراسة إحصائية، النـــادي الأدبي بجـــدة، الســـعودية، 1990م.

37- **السيّد أحمد الهاشمي**، ميزان الذهب في صناعة شعر شعر العرب ، شرح وتحقيق: ســـعيد محمد عقيل، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

38- **السيد أحمد الهاشمي**، جواهر البلاغة، دار الجيل بيروت، لبنان، (د ت).

39- **السيد أحمد الهاشمي**، جواهر الأدب في الأدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الجبل القـــاهرة مصر، ط1، 2003م، ج 2.

40- **شوقي ضيف**، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الجزائر، المغرب الأقصـــى، موريطانيا، السودان) ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1990م.

41- **صبيح التميمي**، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1990م، ج2.

42- **صلاح فصل**، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار نوبار الطباعة، القـــاهرة، مصـــر، ط1، 1996م.

43- **صلاح عبد الفتاح الخالدي**، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسســـة الوطنيـــة للفنون المطبعية، الجزائر 1988م.

44- **الطاهر بوناني**، التصوف في الجزائر خلال القرن السابع والثامن الهجريين، الثاني عشـــر والثالث عشر الميلاديين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004 م.

45-**عبد الجليل يوسف بدا**، الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، المكتبـــة العصـــرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

46- **عبد الحميد حاجيات**، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطنيـــة للنشـــر والتوزيع، الجزائر، 1974م.

47- **عبد الرحمان الجيلالي**، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1980م، ج2.

48- **عبد الرحمن حجازي**، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أســـلوبية، المجلـــس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

49- **عبد العزيز عتيق**، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ت).

50- **عبد القادر طليمات**، أعلام العرب مظفر الدين كوكبري أمير إربل، المؤسسة المصـــرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د ت).

51- **عبد القادر عبد الجليل**، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيـــع، عمان الأردن، ط1، 2002م.

52- **عبد اللطيف شريفي و زبير دراقي**، محاضرات في موسيقى الشعر، ديوان المطبوعـــات الجامعية الجزائر، 1998م.

53- **عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي**، الإحاطة في علوم البلاغـــة، ديـــوان المطبوعـــات الجامعية، الجزائر، 2004م.

54- **عبد الله حمادي**، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1986م.

55- **عبد الله كنون**، النبوغ المغربي في الأدب العربي، طنجة، المغرب، ط2، 1960م ج.1

56- **علي البطل**، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 ،1981م.

57- **علي بن محمد** ، ابن بسام وكتاب الذخيرة الذخيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م.

58- **علي بيهي**، قضايا في أدب الجاهلية، مطبعة المعارف الجديدة، الربـــاط ،المغـــرب، ط1، 2006م.

59- **فتح الله أحمد سليمان**، الأسلوبية مدخل نظري ودراســـة تطبيقيـــة، مكتبـــة الآداب، القاهرة، مصر، 2004م.

60- **محمد الصادق عفيفي، ومحمد بن تاويت**، الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1969م.

61- **محمد الطمار**، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية، للنشـــر والتوزيـــع، الجزائـــر، 1981م.

62- **محمد الطمار**، تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

63- **محمد عبد المطلب**، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة ، القــاهرة، مصــر، ط1، 1994م.

64- **محمد كراكبي** ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمــداني، دار هومــة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م.

65- **محمد مرتاض**، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ديــوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998م.

66- **مصطفى حركات**، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، (د ت).

67- **مصطفى الغلاييني**، جامع الدروس العربية دار الحديث ، القاهرة، مصر، 2005م.

68- **منير سلطان**، البديع في شعر شوقي، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، 1992م.

69- **منير سلطان**، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط4، ،2004م.

70- **مهدي ماهر هلال**، رؤى بلاغية في النقد والأســلوبية، المكتــب الجــامعي الحــديث الإسكندرية، مصر، 2006 م.

71- **ناصف اليازجي**، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار صادر بيروت، لبنان، (د ت)، ج 2.

72- **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيــع، عمــان الأردن، ط1، 2007م.

د – المعاجم:

73- **ابن منظور**، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب المحيط، دار الجيل الجديد، بــيروت، لبنان، 1988م، ج6.

74- **أحمد مطلوب**، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشــرون، بــيروت، لبنان، 2000م.

75- **إميل بديع يعقوب**، معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، الجزائر، (د ت).

76- **محمد سمير نجيب اللبدي**، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (د ت).
77 – المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 25، 1986م.
78- الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 2001م، ج4.

هـ – الرسائل الجامعية:

79- **إسماعيل زردومي**، شعر الاستغاثة للأندلس، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 1994م.
80- **جمال سعادنة**، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،2004، 2005م، ص .90
81- **علي عالية** ، شعر الفلاسفة في الأندلس خلال القرنين الخامس و السادس الهجريين، دكتوراه الدولة قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة الجزائر، 2004-2005 م.
82_ **محمد زلاقي**، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، رسالة دكتوراه الدولة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2006م.

و – المجلات:

83– **مجلة الأصالة**، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، السنة 4، عدد 26، جويلية، أوت، 1975م.

فهرس الموضوعات